BSB

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG
VON

HERMANN KRETZSCHMAR

DREIUNDVIERZIGSTER UND VIERUNDVIERZIGSTER BAND

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1913

BSB

BSB

DENKMÄLER

DEUTSCHER

T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES GEH. REGIERUNGSRATES
PROFESSOR DR. HERMANN KRETZSCHMAR

BAND XLIII/XLIV

AUSGEWÄHLTE BALLETTE STUTTGARTER MEISTER AUS DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG
1913

BSB

AUSGEWÄHLTE BALLETTE

STUTTGARTER MEISTER

AUS DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

(FLORIAN DELLER UND JOHANN JOSEPH RUDOLPH)

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN ABERT

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1913

BSB

BSB

EINLEITUNG.

Im vorliegenden Bande soll eine Kunstgattung zum Worte kommen, die bis jetzt, trotz aller Anerkennung ihrer historischen Wichtigkeit, von der deutschen Forschung nur nebenbei behandelt worden ist: das Ballett. Nur die Franzosen haben ihm im richtigen Bewußtsein, daß es sich hier um eine ihrer bedeutendsten nationalen Errungenschaften handelt, schon im 18. Jahrhundert ihre erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, wie vor allem das Werk Cahusacs zeigt[1]).

Tatsächlich ist das dramatische Ballett auch nach seiner Übernahme durch die Deutschen in letzter Linie immer ein französisches Produkt geblieben und auch als solches empfunden worden. Je mehr die deutschen Fürstenhöfe ihre Ehre darein setzten, dem vielgepriesenen Muster des »*Roi Soleil*« nahezukommen, desto größeren Wert legten sie auf das Ballett, das somit noch vor der französischen Oper der Hauptträger des französischen Einflusses in Deutschland wurde.

Zu den deutschen Höfen, die am allerfrühsten dieser Kunst ihre Pforten öffneten, gehörte der württembergische, der durch den Besitz von Mömpelgard (*Montbéliard*) von Hause aus mit Frankreich und seiner Kunst in besonders enger Fühlung stand. Das französische Ballett hat auf der Stuttgarter Bühne lange Zeit der italienischen Oper die Wage gehalten und dem württembergischen Opernleben eine Sonderstellung verliehen, die noch in den französischen Elementen der Kunst eines Jommelli deutlich zu verspüren ist. So bedeutete auch die Einrichtung des »Opern- und Komödienballetts« durch Herzog Karl im Jahre 1758, der wir die vorliegenden Werke verdanken, keineswegs eine entscheidende Neuerung, sondern lediglich den krönenden Abschluß einer bis ins Ende des 16. Jahrhunderts zurückreichenden Tradition[2]).

Die Ballette, die hier im Neudrucke vorgelegt werden, gehören sämtlich der Gattung an, die Cahusac als »*danse en action*«, »*composée*« im Gegensatz zu der älteren »*danse simple*« bezeichnet[3]), d. h. der Tanz ist nicht Selbstzweck, er dient nicht dem rein sinnlichen Vergnügen, sondern einer dramatischen Idee, zu deren Realisierung Musik und Tanzpantomime gleicherweise das Ihre beitragen müssen.

Eine solche Kunstgattung, die den Anspruch erhebt, mit den Mitteln des Tanzes und der programmatischen Orchestermusik eine fortlaufende dramatische Handlung darzustellen, setzt selbstverständlich eine längere Entwicklung voraus, an der nicht allein die Ballettkomponisten, sondern indirekt auch das Musikdrama beteiligt waren. Die Ballette Lullys sind von jenem Ideal Cahusacs noch weit entfernt, mochten auch die Zeitgenossen in ihm einen Revolutionär auf diesem Gebiete erblicken[4]). Die Träger der »Action« sind hier noch durchaus die Gesangspartien, die Instrumental-

1) *Traité historique de la Danse (a la Haye 1754)*, vol. III, p. 47 f.

2) Vgl. meine Ausführungen im Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft (Wien 1909), S. 186 ff.

3) A. a. O. II 119.

4) R. Rolland, *Musiciens d'autrefois* (Paris 1908), p. 187.

musik dagegen schildert entweder einzelne Charaktertypen oder Natur- und Genrebilder[1]), die zwar meist sinnvoll aus der dramatischen Situation herauswachsen, aber doch nur Zustände und Stimmungen und keine dramatisch sich entwickelnden Handlungen wiedergeben. Selbst da, wo Lully bestimmte Tätigkeiten, Kämpfe, Schmiedearbeit usw. schildert[2]), ist es ihm nur um malerische Genrebilder, nicht um scharfe dramatische Wirkung zu tun.

Dasselbe Gepräge weisen auch seine Opernballette auf. Selbst in den fortgeschrittensten, der freien Pantomime sich am meisten nähernden Stücken dieser Art, die der Abbé du Bos[3]) als »*ballets presque sans pas de danse, mais composés de gestes, de démonstrations, en un mot, d'un jeu muet*«, als »*chœurs à la façon antique, qui ne parlent pas*« bezeichnet, dienen Pantomimik und Musik dem Ausdruck von Stimmungen, nicht von Handlungen. Darum sprengt die programmatische Orchesterschilderung bei Lully auch niemals den Rahmen der Tanzform. Cahusac schildert dieses ganze ältere Ballett mit den Worten[4]): »*Dans le grand ballet, il y a beaucoup de mouvement et point d'action. La danse peut bien y peindre par les habits, par des pas, par des attitudes des caractères nationaux, quelques personnages de la fable ou de l'histoire; mais sa peinture ressemble alors à la peinture ordinaire qui ne peut rendre qu'un seul moment, et le théâtre par sa nature est fait pour représenter une suite de momens, de l'ensemble desquels il resulte un tableau vivant et successif qui ressemble à la vie humaine*«.

Sobald aber im selbständigen Ballett der Gesang, der bisherige Träger der dramatischen Handlung, in Wegfall kam, stand die ganze Gattung vor einem Wendepunkt ihrer Entwicklung. Entweder sie verzichtete von jetzt ab auf jede dramatische Handlung und begnügte sich mit der Aneinanderreihung von prunkvollen Einzelbildern, d. h. sie wurde »*Divertissement*«, dessen Name allein schon beweist, daß es sich hier nicht um dramatische Wirkung, sondern um äußeren Sinnenkitzel handelt. Oder aber sie behielt ihre dramatischen Tendenzen bei und wurde »*Danse en action*«, was wiederum gesteigerte Ansprüche nicht allein an die darstellerischen Qualitäten der Tänzer, sondern vor allem an die Ausdrucksfähigkeit des instrumentalen Teiles stellte. So wiederholte sich der Antagonismus der beiden Prinzipien, der die Entwicklung der Oper beherrscht, in der Geschichte des Balletts.

Die Erweiterung und Vertiefung des orchestralen Ausdrucks, die das Tanzdrama erfordert, ist nicht mit einem Schlage erreicht worden, wenn sie auch durch die mehr und mehr in den Vordergrund des künstlerischen Interesses tretende Theorie, daß das Wesen aller Kunst, also auch der Musik, in der »*imitation de la nature*« bestehe, mächtig gefördert wurde. Zunächst eignete sich das dramatische Ballett von der nachlullyschen Oper alle Errungenschaften an, deren es für seine Zwecke bedurfte. Schon mit Destouches beginnt die Steigerung der dramatischen Sprachgewalt des Orchesters, sie findet dann in Rameau gleich ihren Hauptvertreter. Rameau aber ist zugleich der erste Meister, der alle diese neuen Errungenschaften, unter denen die Herübernahme italienischer Stilelemente mit die wichtigste ist, für das Ballett nutzbar gemacht hat. So wurde Rameaus Charaktertanz die eigentliche Grundlage des Tanzdramas im späteren, Noverreschen Sinne. Er war der erste, der das Orchester in den Stand gesetzt hat, eine fortlaufende Handlung im Ballett programmatisch darzustellen und diese seine Bedeutung wurde denn auch schon von den Zeitgenossen, wie z. B. von Marmontel, voll gewürdigt[5]).

---

1) So die Blitze und Zephyrs im »*Hercules amoureux*«, die »*Tempeste lente*«, die Winde und vor allem das geniale Bild des Winters im »*Ballet des Saisons*«.

2) Vgl. die Darstellung des Krieges im »*Ballet des Arts*« und der »*Forgerons*« in den »*Amours déguisés*«.

3) *Reflexions critiques sur la poésie et sur la Peinture* III 169 ff.

4) A. a. O. III p. 47 f.

5) *Essai sur les revolutions de la musique en France p. 4*: »*Il déploya toute la fécondité d'un génie créateur dans ses airs de danse, et par l'inépuisable variété des caractères qui les distinguent, par l'heureux choix des traits qui les composent, des mouvements qui les animent, par le mélange et le dialogue des instruments qu'il y employe, il s'est fait dans ce genre une réputation qu'on aura peine à effacer*«.

Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Rameaus Hauptlibrettist, Cahusac, die ganze Gattung einer gründlichen historischen und ästhetischen Untersuchung unterzog und damit das Problem des Tanzdramas allgemein zur Diskussion stellte. Cahusacs Ausführungen sind nichts anderes als eine Nutzanwendung der damaligen französischen Ästhetik des Dramas auf das Tanzdrama, und es ist wichtig zu konstatieren, daß die Grundzüge der späteren Theorie Noverres bereits hier fertig vorliegen[1]). Im Grunde genommen bedeutet Noverres Kunstwerk nichts anderes als eine Übersetzung der Cahusacschen Theorie in die Praxis, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß Noverre, der sich an Garrick gebildet hatte, seinem Vorbild an Erfahrung sowohl als an Schärfe des Blicks für echt dramatische Wirkungen innerhalb seines Genres weit überlegen war.

Über Noverre selbst, den eigentlichen spiritus rector dieser ganzen Tanzdramatik, kann ich mich hier unter Hinweis auf eine ältere Arbeit[2]) kurz fassen. Er wurde für das Tanzdrama dasselbe wie Gluck für die Oper[3]): der Reformator im dramatischen Sinn, wobei, wie bei Gluck, mit der Regeneration der Texte der Anfang gemacht ward. Unter heftiger Polemik gegen die Praxis der »*Divertissements*«, die trotz Rameau sich bei einem großen Teil des Publikums noch größter Beliebtheit erfreuten, fordert er die Wahl bedeutender Sujets und eine Behandlung, die unter Beiseitelassung alles Episodischen und Äußerlichen sich strikt an die dramatischen Grundideen hält. Daß eine nach diesen Grundsätzen gestaltete Tanzpantomime ein den übrigen dramatischen Gattungen ebenbürtiges Kunstwerk sei, war seine feste Überzeugung. Bald hatte er damit auch die gesamte gebildete Musikwelt auf seiner Seite, mit Ausnahme Italiens, das sich seinen Reformen ebenso hartnäckig verschloß, wie den Gluckischen[4]). An allen Stätten seiner Wirksamkeit jubelte ihm die Kritik begeistert zu[5]); Rousseau[6]) schloß sich seinen Ideen an, Lessing begann eine deutsche Übersetzung seiner »*Lettres*« und noch J. Fr. Reichardt gesteht, daß er von dem »philosophischen Künstler die ersten recht großen Kunsteindrücke in seiner Jugend erhalten habe«[7]).

Noverres Tanzdrama umfaßt alle Gebiete des Dramas, das tragische wie das komische. Auch die modische Gattung des allegorischen Festspiels hat er emsig gepflegt, ja bei besonderen Gelegenheiten trug er sogar kein Bedenken, der theoretisch von ihm verpönten leichtgeschürzten Muse der »*Divertissements*« zu huldigen[8]). Im Vordergrund steht allerdings stets das tragische Ballett, als dessen eigentlichen Begründer er sich betrachtete und an dessen hohe ethische Mission er felsenfest glaubte: »*faire détester et punir les vices, récompenser et chérir les vertus*«[9]). Die Grundlage für die Gestaltung seiner Stoffe lieferte ihm in erster Linie das französische Drama, das gesprochene wie das gesungene; im Verlaufe seiner Entwicklung nahm er dann noch einzelne Züge, und zwar gerade die dramatischen Soloszenen aus der zeitgenössischen italienischen Oper herüber. So ent-

1) So die Forderung, daß der Tänzer seelische Vorgänge darzustellen habe (III 140), daß der Unterschied dem gesprochenen Drama gegenüber auf plastischer Kürze beruhe (III 149), daß das Tanzdrama »*exposition, nœud et dénouement*« haben müsse (III 162), endlich, daß der Tanz organisch mit dem Drama zu verbinden sei (III 157). Noverre gesteht seine Abhängigkeit von Cahusac auch unumwunden zu, vgl. *Lettres sur la danse* (1760) p. 469: »*Le traité de Mr. de Cahusac sur la danse est aussi nécessaire aux danseurs que l'étude de la chronologie est indispensable à ceux qui veulent écrire l'histoire*«.

2) J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, Jahrbuch Peters 1908, p. 29 ff.

3) Auf diese Parallele macht schon Desnoiresterres, Gluck et Piccini (1875), p. 233 f., aufmerksam.

4) Vgl. Arteaga, *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano* (1785) III, p. 224 f.

5) Theatralkalender von Wien für das Jahr 1772 (Wien, J. Kurzböck), S. 93 f.: »Herr Noverre ist unstreitig der größte Meister in dieser Kunst. Seinem schöpferischen Geiste stehet die wirkliche und die verschönerte Idealwelt zu Gebote. Seine Einbildungskraft scheinet unerschöpflich zu seyn. Unter ihm ist die Tanzkunst zu einem Grade der Vollkommenheit gestiegen, den sie vordem noch nicht erreicht hat. Ordnung, Adel, Geist, Würde, Anmut, Grazie herrschen durchgängig in seinen Balletten. Angenehm, naiv und reizend im Anakreontischen, edel und erhaben im Heroischen. Im Tragischen weiß er durch den pantomimischen Ausdruck, durch die bloße Aktion alle Leidenschaften bei dem Zuschauer zu erregen«.

6) *Dictionnaire de Musique* (1768), p. 39.

7) Vertraute Briefe aus Paris (1804) II, S. 37.

8) Ein Verzeichnis seiner Ballette findet man in der zweiten Auflage seiner »*Lettres*« von 1807; dazu vergleiche man noch die ausführliche Beschreibung der Ballette: »Das Urteil des Paris«, »Roger und Bradamante« und »Der gerächte Agamemnon« im Wiener Theatralkalender von 1772, S. 95 ff.

9) *Lettres* p. 85.

standen jene »stummen Monologe«, die den Musikern ganz besonders dankbare Aufgaben stellten[1]. Für den modernen Geschmack steht freilich auch noch bei Noverre nicht selten der Aufwand von Aufzügen, Entrees usw. in einem fühlbaren Mißverhältnis zu der dramatischen Bedeutung der betreffenden Szene. Aber das ist ein Mangel, den Noverre mit der französischen Oper seiner Zeit teilt, und ihm steht auch im Tanzdrama eine große Reihe von Szenen gegenüber, die mit den Ballettelementen eine wirklich dramatische Wirkung erzielen.

Die Ansprüche, die Noverre an den Musiker stellte, waren auch Rameau gegenüber unverhältnismäßig gesteigert. Wenn auch die Musik in seinem System dem dichterischen Gedanken streng untergeordnet wird und von einer selbstherrlichen Entfaltung ihrer Reize keine Rede sein darf, so stellte doch diese ihre Dienerrolle die Komponisten vor ganz neue Aufgaben, deren Lösung später den anderen Instrumentalgattungen zugute kam. Noverre und sein Tanzdrama sind mit der Geschichte der Programmusik aufs allerengste verwachsen.

Aber hierin lag für die Komponisten Noverres nur die eine Seite ihrer Aufgabe. Neben der äußeren Programmusik läuft die innere her, der Musiker hatte nicht allein äußere Vorgänge, sondern auch Seelenzustände zu schildern. Denn die Musik vertrat in seinem Tanzdrama die Stelle des »geschriebenen Gedichts«[2]), sie war so gut wie im musikalischen Drama nicht nur die Kommentatorin der äußeren Handlung, sondern auch die Trägerin der inneren, psychologischen Entwicklung. Noverre war sich wohlbewußt, daß sie, um dieser Aufgabe zu genügen, einer poetischen Stütze bedurfte; gleich allen Vertretern der Programmusik nahm er das Recht für sich in Anspruch, den Hörer durch ein detailliertes Programm über seine Absichten zu informieren, ein Verfahren, das schon damals, wie zu allen Zeiten, bei den Gegnern der ganzen Gattung lebhaften Tadel hervorrief[3]).

In den Fällen, wo das Ballett, wie z. B. in Stuttgart durchweg, die Zwischenakte einer Oper auszufüllen hatte, war es Noverres Bestreben, durch eine entsprechende Wahl und Gestaltung seiner Stoffe das getanzte Drama mit dem musikalischen in eine engere ideelle Verbindung zu bringen, sei es dadurch, daß er ein tragisches Motiv der Oper von der heiteren Seite behandelte, was meistens nach der Schürzung des Knotens, also im 1. Zwischenakt der Fall war, oder daß er ein der Grundidee der Oper verwandtes tragisches Sujet auswählte, um den Eindruck des Opernaktes noch zu steigern und zu vertiefen.

So stellt Noverres Ballett den ersten (und bis auf den heutigen Tag einzigen) mit genialer Konsequenz durchgeführten Versuch dar, der Tanzkunst eine ebenbürtige Stellung im Reigen der Künste zu erringen und sie in den Dienst ethischer Ideen zu stellen. Er selbst bezeichnet sein Werk stets als ein Gesamtkunstwerk, in dem sich unter Führung der Poesie Musik, Tanzkunst und Dekorationskunst zu einheitlichem Wirken zusammenschließen[4]).

Wie beim Gluckschen Musikdrama, so zog auch bei der dramatischen Tanzpantomime die Reform der dichterischen Grundlage eine einschneidende Reform des musikalischen Teiles nach sich. Noverre verlangte von seinen Komponisten unbedingte Unterordnung unter seine Weisungen, ja er gab ihnen gelegentlich bis in die Details gehende Direktiven für die musikalische Gestaltung[5]). Mit scharfem Blick verstand er es, an allen Stätten seiner Wirksamkeit die richtigen Interpreten für seine Ideen herauszufinden. Tatsache ist, daß fast sämtliche von diesen Künstlern, vor allem die bedeu-

---

1) Vgl. die Eingangsszene der »Adele von Ponthieu« in Starzers Komposition.

2) Vgl. *Lettres* p. 179.

3) So bei Arteaga, *Rivoluzioni III* 225: »*La necessità d'un sì meschino ripiego, che spesso è insufficiente a capir l'orditura, e che sempre ne distrae l'attenzione dello spettatore dividendola fra lo spettacolo e il libro, non pruova ella più d'ogni altra cosa che i balli sono altrettanti enimmi, i quali hanno bisogno di commento e d'interprete? Ciò è lo stesso, diceva un uomo di spirito, che se un pittore dopo aver fornito un quadro mi presentasse nell'atto di mostrarmelo un paio d'occhiali per poterlo vedere*«.

4) *Lettres* p. 119.

5) *Lettres* p. 418 (über die ausdrucksvolle Verwendung der Pausen).

tendsten darunter, Deller, Rudolph und Starzer, soviel sie sich auch auf andern Gebieten betätigt haben, doch als Ballettkomponisten im Sinne Noverres ihr Bestes und Originellstes geleistet haben.

Der erste, den Noverre für seine Zwecke heranzog, war der Lyoner Musiker Granier, dem er selbst hohes Lob spendet[1]). Zu voller Entfaltung sollte er indessen seine Reformideen erst in Stuttgart bringen, vor allem dank der unumschränkten Vollmacht, die ihm der für seine Pläne so überaus empfängliche Herzog Karl einräumte. Zugleich führte ihm das Schicksal die beiden Musiker an die Seite, die er sich zur Verwirklichung seiner Ideen recht eigentlich selbst herangezogen hat. Auch Gluck empfing von Noverre für die Ballette in seinen Opern wichtige Anregungen, wie dieser selbst im Vorwort seiner Gesamtausgabe berichtet.

Florian Deller.

Florian Johann[2]) Deller (so schreibt er selbst seinen Namen, der sonst auch in den Formen »Teller«, »Döller« und »Töller« erscheint) ist kein geborener Württemberger, wie seit Fétis[3]) allgemein wiederholt wird[4]), sondern stammt aus Drosendorf in Niederösterreich (nahe der mährischen Grenze), wo er am 2. Mai 1729 getauft wurde[5]). Sein Geburtstag war demnach wohl der 1. Mai. Über seine Jugend ist nichts bekannt, nur muß Deller seine Lehrjahre in Wien absolviert haben, da ihn in dieser Stadt 1751 die Berufung nach Stuttgart erreichte.

Diese Wiener Lehrjahre sind für seine spätere Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung geworden. Denn Wien, das schon seit alters eine Hauptpflegestätte des Balletts gewesen war, hatte sich im 5. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, vor allem dank der tatkräftigen Initiative Franz Hilverdings, der dramatischen Richtung im Ballett zugewandt, als deren reifste Frucht später 1761 Glucks »Don Juan« erschien. Der innere Zusammenhang dieser Entwicklung mit den reformfreundlichen, vor allem durch den Grafen Durazzo vertretenen Tendenzen[6]) in der Oper ist nicht zu verkennen. Die beiden musikalischen Vertreter dieser Tanzpantomimen aber waren J. Holzbauer[7]), dessen Bedeutung für die ganze Gattung die Zeitgenossen einstimmig hervorheben, und J. Starzer, dessen Schwerpunkt nicht sowohl in seinen Orchesterkompositionen, sondern eben in seinen dramatischen Balletten liegt[8]). So wurde Deller geraume Zeit vor seiner Bekanntschaft mit Noverre mit dem Reformballett durch seine hervorragendsten Vertreter bekannt gemacht.

Aber noch ein weiteres Band spann sich damals in Wien an, das dann in Stuttgart fester geknüpft werden sollte: im Jahre 1749 führte Jommelli in Wien eine Anzahl Opern auf[9]). Überhaupt lernte Deller damals in Wien jene dramatische Richtung innerhalb der neapolitanischen Oper kennen, die durch die Vertiefung des Akkompagnatos, sowie durch Einführung von Chor und selbständiger Instrumentalmusik der Solooper neues dramatisches Leben einzuhauchen bestrebt war. Ein Blick auf die freien großen Ballettszenen der Deller, Starzer und Genossen lehrt deutlich, wieviel diese ganze Gattung den Akkompagnatoszenen der Hassischen Schule zu verdanken hat.

---

1) *Lettres p. 400*: »*Je dois ici lui rendre la justice qui lui est due, en assurant qu'il est peu de musiciens aussi capables d'approprier sa composition à tous les genres de Ballets, et de mouvoir le génie des hommes faits pour sentir et pour connoître*«. Granier war 1751 nach Lyon gekommen und daselbst als Violoncellist und Mitglied der Akademie tätig. 1757 schrieb er nach Noverres Anweisung einige Ballette und verließ Lyon im Jahre 1760. Vgl. L. Vallas, *La musique à Lyon* (Lyon 1908), tom. I, p. 96.

2) Den Namen Johann weisen seine eigenen Eingaben, sowie seine Heiratsurkunde im Kirchenbuch auf (s. u.). Ein gedrucktes Standesamtsregister (auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart) gibt irrtümlich den Namen Joseph an.

3) Biographie universelle I 460, wo Ludwigsburg nicht allein als sein Geburts-, sondern auch als sein Sterbeort erscheint.

4) So noch von R. Krauß: »Herzog Karl Eugen und seine Zeit«, Heft 7 (Eßlingen 1905), S. 506, und »Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters« (Stuttgart 1908), S. 56.

5) Der Auszug aus dem Drosendorfer Taufregister lautet: »*Anno 1729. May 2. Baptizatus est per R. P. Joannem Rißenfelder Florianus filius legitimus Floriani Deller et Theresiae uxoris eius, levantibus Patrinis Laurentio Stochler et Theresia uxore eius ex Heinrichsreit* (freundliche Mitteilung des Pfarramtes in Drosendorf). Darnach ist also das gewöhnlich angegebene Geburtsjahr 1730 richtig zu stellen.

6) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrbuch Peters 1903, S. 69.

7) Vgl. H. Kretzschmar, Denkmäler der deutschen Tonkunst, Bd. 8, Einl. S. X.

8) Vgl. Jahrbuch Peters 1908, S. 40 f.

9) Vgl. meine Arbeit: »N. Jommelli als Opernkomponist« (1908), S. 49 ff.

Von Dellers eigentlichem Lehrgang wissen wir nur aus seiner späteren Tätigkeit, daß er eine gründliche Ausbildung im Violinspiel genossen hat; dagegen fehlen alle Nachrichten über seinen Lehrer sowohl, als auch darüber, ob er schon vor seinem Stuttgarter Engagement irgend eine Stellung als Orchestergeiger in Wien bekleidet hat. Daß er mit der Wiener Instrumentalmusik eng vertraut war, zeigen seine Werke, in denen der österreichische Volksdialekt, wenn auch nicht so stark wie bei Starzer, immer wieder durchklingt.

Wem Deller seine Empfehlung an den Stuttgarter Hof zu verdanken hatte, ist nicht bekannt, indessen kann seine Berufung angesichts des regen künstlerischen Verkehres zwischen Wien und Stuttgart nicht weiter befremden. Deller kam auch nicht allein, sondern zusammen mit dem Tenoristen Christoph von Hager, der dann acht Jahre hindurch eine der festesten Stützen der Stuttgarter Oper bilden sollte. Beide wurden durch Dekret vom 12. Februar 1751 angestellt, Deller zunächst als Ripienist in der Hofkapelle. Sein Anfangsgehalt betrug 300 Gulden[1]), die ihm, dem Brauche des Hofes entsprechend, halb in Geld und halb in Naturalien ausgezahlt wurden.

Dellers Berufung fiel in eine Zeit, da Herzog Karl Eugen eben mit energischer Hand eine grundlegende Neuordnung der gesamten Theaterverhältnisse an seinem Hofe in die Wege leitete; sie hing vor allem zusammen mit dem Bestreben, an Stelle der bisherigen unzulänglichen Instrumentalkräfte, die schon mehrfach Anleihen bei dem Orchester des Bayreuther Hofes notwendig gemacht hatten, eine eigene Hofkapelle zu gründen, die den gesteigerten Anforderungen des Herzogs an Oper und Instrumentalmusik zu genügen imstande war. Als Deller eintrat, bekleidete das Amt des Oberkapellmeisters noch der greise Gius. Brescianello, der freilich den erhöhten Ansprüchen nicht mehr gewachsen war und, nachdem schon 1748 die Verhandlungen mit Joh. Stamitz gescheitert waren, am 29. November 1751 durch J. Holzbauer ersetzt wurde[2]). Zugleich warf bereits in diesem Jahre die Ära Jommellis ihre Schatten in das neue Stuttgarter Opernleben voraus: am 11. Februar kam sein »Ezio«, im April seine »Didone« zur Aufführung[3]).

Holzbauer, der in Stuttgart nie recht heimisch zu werden vermochte[4]), kam schon im Juli 1753 um seine Entlassung ein. Mit der Ankunft seines Nachfolgers Jommelli im August desselben Jahres begann für die Orchestermitglieder eine Zeit mehr und mehr zunehmender Anspannung aller Kräfte. Ihr Dienst in Kirche und Oper wurde dadurch noch erschwert, daß sie außer an der Stuttgarter Bühne gelegentlich auch noch in Tübingen und auf den Schlössern Solitüde und Grafeneck tätig sein mußten, vor allem aber sehr häufig in Ludwigsburg, wo sie bei der Bürgerschaft einquartiert wurden. Dies gab den Anlaß zu einem uns noch erhaltenen *Promemoria* Dellers vom 27. Dezember 1753, woraus ersichtlich ist, daß die Hofmusiker für diese Dienstreisen monatlich 4 Gulden Quartiergeld erhielten[5]). Außerdem muß daran erinnert werden, daß der Herzog gelegentlich seine ganze

---

1) Akten des Oberhofmarschallamtes (Stuttgart, Kgl. Staatsarchiv). Das Schriftstück lautet: »Nachdem unseres gnädigsten Fürsten und Herrn hochfürstl. Durchlaucht den mit dem Tenoristen Hager aus Wien hiehergekommenen Violinisten, Teller Nahmens, den 12. Februarij h. a. in Dero Dienste aufgenommen, und zur Jährlichen Besoldung

Drey hundert Gulden

halb in Geld und halb in Naturalien bei fürstlm. Kirchen Rath dergestalten Gnädigst bestimmt haben, daß demselben, sowie besagtem Hager, ein Quartal *retro* bezahlet und gereichet werden solle; Alß wird ein solches dem fürstl. Oberhof Marschallen Amt hierdurch in Gnaden nachrichtlich angefügt. *decretum* Stuttgardt den 30. *Junij* 1751.

I. A. Von Hardenberg.
Frhr. von Wallbrunn.

2) Vgl. R. Krauß, Herzog Karl usw. S. 493, H. Kretzschmar, a. a. O. S. XI.

3) N. Jommelli als Opernkomponist S. 64. Die »Didone« war also die erste Oper, bei der Deller im Orchester mitspielte.

4) Von Holzbauers Befähigung zum Opernkomponisten scheint der Herzog nicht eben viel gehalten zu haben, denn während seiner zweijährigen Tätigkeit in Stuttgart erhielt er ganz auffallender Weise keinen einzigen größeren Opernauftrag, sondern mußte sich mit der Komposition kleinerer Gelegenheitsserenaden und von Kammermusik begnügen. Dies war wohl neben der Unbeliebtheit seiner Frau der Hauptgrund, warum er schon im Juli 1753 um seine Entlassung einkam.

5) *Pro Memoria.*

Weilen dann von denen *musicis:* wegen dem zu erheben habenden *quartier* Geld von Ludwigsburg eine nähere Erleuterung zur Bezahlung erfordert wird; Alß finde ich keine hinlänglichere Bekräfftigung, dann das von Hn Reiße *Marschall* v. Sternfeld und auch von vorigen Hn Ober-*Capell*meister Holzbauer *Publicirte Edict* |: daß sich ein jeder Monathl. mit 4 fl. Behelffen muß :| anzuführen, zumahlen solches, gleich Bey unserer Dahinkunfft um so mehrer erneuert, als einen jedem vorgetragen wurde, Er möchte sich selbsten um ein Quartier umsehen und den

BSB

Kapelle auf seine Reisen nach Italien, vor allem nach Venedig, mitzunehmen pflegte, so daß Deller Gelegenheit erhielt, die italienische Oper an der Quelle kennen zu lernen.

Im Jahre 1755 erhielt Deller, wie aus dem erhaltenen Kapell-Etat hervorgeht[1]), eine Zulage von 50 Gulden. Freilich befand er sich damit immer noch auf der untersten Gehaltsstufe der Violinisten. Um dieselbe Zeit scheint auch seine kompositorische Tätigkeit begonnen zu haben, durch die er die Aufmerksamkeit des Herzogs auf seine Person zu lenken hoffte. Da er sich aber auf diesem Gebiete noch nicht völlig sicher fühlte, trat er im Jahre 1756 an den Herzog mit der Bitte heran, bei dem Oberkapellmeister Jommelli Unterricht in der Komposition nehmen zu dürfen. Das vom 8. November 1756 datierte Schreiben[2]) lautet:

»Durchlauchtigster Herzog, Gnädigster Fürst und Herr!

Nachdeme ich schon zum öftermahlen die Höchste Gnade erlanget, Euer Hochfürstl. Durchlaucht durch Producierung verschiedener meiner Arien und Concerten am Tag legen zu können, daß mein *ingenium* zur Erlernung der Komposition nicht eines der *Ignorantesten* wäre; Nun gleichwie dann ohnedem meine ganze *Inclination* dahin abzielet und Just zu meinem Glückhe der Berühmte, und in dieser Kunst so wohl erfahrene Meister Jomelli in Dero Höchsten Diensten stehet, durch welchen ich obige erfüllung so reichlich erlangen konnte; Alß gelanget an Euer Hochfürstl. Durchlaucht mein untertänigstes Bitten, Höchst Dieselben möchten gnädigst geruhen, mich bei oberwendten *Maestro* Jomelli meinem Beruf nach die *Composition* erlernen und an denselben nur durch ein Fürstmildestes Jaworth den gnädigsten *Consens* ergehen lassen, der ich an Hoffnung gnädigster bitte Gewehr mit dieffestem *Respect* ersterbe

Euer Hochfürstl. Durchlaucht
Unterthänigst gehorsamster
Florian Joh. Deller.

Der Bescheid, den Deller daraufhin erhielt, verwies ihn auf die Rückkehr des damals auf Urlaub in Italien weilenden Jommelli, »wo dann Höchtdieselbe ihme *suppl.* zu willfahren gedenken« (datiert vom 13. November). Allerdings mußte Deller auf Jommellis Rückkehr bis in die zweite Hälfte des Jahres 1757 warten[3]); der Unterricht kann also erst gegen Ende 1757 oder Anfang 1758 begonnen haben; daß er überhaupt stattgefunden hat, wissen wir aus Schubart[4]).

Bald nach Beginn dieses Unterrichtes trat mit der Begründung des »Opern- und Komödienballetts« Anfang 1758 die entscheidende Wendung in Dellers künstlerischer Entwicklung ein. Daß er gleich unter dem ersten Ballettmeister des Herzogs, Michele dell' Agatha, in den Proben tätig war, geht aus einem Schreiben eines Mitgliedes der dell' Agathaschen Truppe, Joh. Christoph Mohr an den Herzog vom 2. Februar 1758 hervor[5]), das mit folgendem Passus beginnt:

»Es hat sich der Hofmusikus Teller, welcher ganz allein die Balletsproben mit der Violin zu versehen, bey dem Ballettmeister Agatha, als meinem Prinzipalen, beschweret, wie ihme ohnmöglich seye, ermelte Proben mehr alleinig zu *praestiren* und dabey gebetten, ihme noch jemanden zuzugeben«

und mit der Bitte schließt, dem Supplikanten die Entlastung Dellers, sowie die Verwaltung der Musikalien des Theaters zu übertragen. Mohrs Bitte fand indessen fürs erste so wenig Gehör wie Dellers Beschwerde; in den Reihen der Ballettruppe Fr. Sauveterres, der 1759 dell' Agathas Nachfolger wurde[6]), erscheint Mohrs Name nicht mehr. Unter Sauveterre tauchen aber zugleich auch

---

Antrag auf den vorjährigen Gehalt machen; folglichen werden sich die *Difficultäten* von selbsten aufheben; das aber meine Quartiersfrau meine aufgestehlte Quittung mit diesem vermeinet, Sie hette keinen Kreuzer empfangen, hierinnen hat Sie ganz recht, weilen ich keine Ursach gefunden, dieses *quartier* geld vorher, Ehe ich es erhalte, aus meinem Sackh zu bezahlen, daß ich aber geschrieben ich habe es bezahlt, hat mich dahin Verleutet daß Weilen dieselbe eine Fürstl. Cammer nicht annehmen wolte, sondern ich mich als Zähler *Declarieren* müßte, diese Umstaende zu beschreiben, sind mir in der Quittungsstehlung nicht üblich vorgekommen, alß habe ich solche nach seiner arth auch recht eingerichtet. Inzwischen aber ist mir eins, ob ich oder meine *quartier* Frau diese Summa empfanget, wann ich nur von der Anforderung befreit bin.

Stuttgardt den 27. Dez. 1753.

Florian Joh. Deller
mp.

(Akten des Oberhofmarschallamts auf dem Kgl. Staatsarchiv in Stuttgart.)

1) Bei Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (1891) II, 175.
2) Kgl. Staatsarchiv Stuttgart.
3) N. Jommelli als Opernkomponist, S. 75.
4) Gesammelte Schriften (1839) V, 158.
5) Akten des Oberhofmarschallamts.
6) Krauß, a. a. O., S. 511. Sauveterre schied zuerst seine Leute in »*danseurs sérieux, de demi caractère et comiques*«.

die ersten selbständigen Ballette auf: es waren »Die Indianer aus dem Reiche des großen Moguls« (»*Ballo di Mogolli*«), »Orpheus und Eurydice« (»*Di Orfeo che disceso negl' Inferni per cercare la sua cara Euridice, la trova finalmente ne' Campi Elisi fra l'ombre felici*«) und einem »*Ballo di Ninfe, Satiri ed altre divinità che celebrano l'imeneo di Poro e Cleofide*«, die in den Zwischenakten und am Schlusse von Jommellis »Alessandro« am 11. Februar 1760 aufgeführt wurden[1]). Der Komponist wird, wie stets in den Textbüchern, verschwiegen, indessen steht der Annahme nichts im Wege, daß Jommelli seinem Schüler Deller die Ballettmusik übertragen hat und daß wir somit in diesen drei Balletten Dellers erste Versuche auf diesem Gebiete erblicken dürfen. Selbstverständlich ist der hier erwähnte »Orpheus« verschieden von dem auf einen Noverrischen Text komponierten Ballett von 1763.

Aber auch außerhalb der Opernbühne blühte die neue Gattung rasch auf. Die Theatralkaß-Rechnungen berichten von einem »Vogelsang«- und »Schmiede«-Ballett aus 1759, einem »Schäfer«-, »Ghirlanden«-, »Esel«-, »Höllen«-, »Bauern«- (mit Kindern aufgeführt), »Bettelmanns«- oder »Schiff«-Ballett, endlich einer Pantomime »Ariadne und Bacchus« aus 1760, freilich ohne daß jemals der Komponist genannt wurde.

März 1760 wurde Noverre nach Stuttgart berufen und mit ihm erlebte die ganze Gattung ihre höchste Blüte. Bald darauf trat zugleich Dellers gefährlichster Rivale, Rudolph, in das Orchester ein, der alsbald in der Festoper des Jahres 1761 mit seinem »Rinaldo« zu Worte kam. Ob die beiden andern Opernballette »*I Capricci di Galatea*« und »*Admeto ed Alceste*« ebenfalls von ihm oder von Deller herrühren, ist nicht zu entscheiden[2]). Auch in den übrigen Jahren von Noverres Tätigkeit in Stuttgart ist die bestimmte Zuweisung der einzelnen Ballette an den einen oder den andern der beiden Künstler bei dem hartnäckigen Schweigen der Textbücher in der Mehrzahl der Fälle einfach unmöglich. Von den meisten sind nur die Titel, von einigen dazu noch die von Noverre verfaßten Inhaltsangaben erhalten. Man findet die Titel bei R. Krauß aufgezählt[3]).

Dem Berichte Schubarts zufolge[4]) war Noverre von Dellers Leistungen außerordentlich befriedigt. Schubart nennt Deller sogar einmal »gleichsam den Sprecher des großen Noverre«[5]). Auch bei Hofe fand er jetzt für sein Talent volle Anerkennung. Das beweist der Titel »Herzoglicher Compositeur de la musique des balletts und Kammermusicus«, den seine vom 20. April datierte Heiratsurkunde aufweist; er muß ihm nicht lange zuvor verliehen worden sein. Vielleicht stand damit auch die gleich zu erwähnende Gehaltserhöhung in Verbindung. Die Gattin, die er heimführte, war die Tochter Johanna Christiana des Stuttgarter Schönfärbers Klotz[6]).

Zwei Jahre darauf schuf er mit seinem »*Orfeo ed Euridice*« sein Meisterstück, dessen Ruhm bald auch über die Grenzen Württembergs hinausdrang[7]). Es wurde am 11. Februar 1763, dem Geburtstag des Herzogs, zwischen dem 2. und 3. Akt von Jommellis »Didone« zur Aufführung gebracht. Schubart rühmt dieses Werk ganz außerordentlich[8]). »Das große tragische Ballett Orpheus ist reich an großen, schauervollen, himmlisch-schönen und hinreißenden Stellen. Neuheit in den Gedanken, Grazie und Delikatesse in der Empfindung, schmelzende Lieblichkeit in den Übergängen,

1) Textbuch auf der Kgl. Landesbibliothek Stuttgart. Die »Theatralkaß-Rechnungen« (auf dem Kgl. Staatsarchiv) erwähnen in Verbindung mit dem Alessandro noch zwei andere Ballette »*Le Serail*« und »*La feste flamandes*« (so!), die aber wohl bei einer anderen Gelegenheit der stets ziemlich ausgedehnten herzoglichen Geburtstagsfeier zur Aufführung gelangten.

2) Ein Ballett »*Admeto ed Alceste*« befindet sich in der an Ballettkompositionen besonders reichen fürstl. Thurn und Taxisschen Bibliothek zu Regensburg unter der Rubrik »*Incerti auctores*«.

3) A. o. O. S. 512.

4) Ges. Schriften V 158: »Noverre, der erste Ballettmeister der Welt, trug zur Entfaltung des Dellerschen Geistes sehr vieles bei .... Noverre selbst gestand, niemals einen besseren Dollmetscher für seine mimischen Erfindungen angetroffen zu haben, als Dellern«.

5) Ebenda I 96.

6) Aus dieser Ehe gingen bis 1771 drei Töchter hervor (Angabe des gedruckten Standesamtsregisters auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart).

7) Das Vorhandensein einer Partitur in Regensburg weist darauf hin, daß es auch am Thurn und Taxisschen Hofe aufgeführt worden ist.

8) Gesammelte Schriften V 159.

reiche rhythmische Abwechslung — mit Einem Wort, Schönheit blitzt allenthalben im musikalischen Charakter dieses Mannes hervor. Weil er selbst die Violine mit ungemeiner Anmut spielte, so ist ihm auch die Bearbeitung derselben meisterhaft gelungen.«

Am Schlusse derselben Oper folgte, ebenfalls von Dellers Komposition, das Ballett »Der Sieg des Neptun«, das uns freilich nur seinem Textinhalt nach bekannt ist. Es war kein selbständiges Ballett, sondern führte die Handlung der Oper unmittelbar weiter. Didos brennender Palast wurde von den andringenden Meeresfluten verschlungen und schließlich vereinigte der aus der Tiefe aufsteigende Neptun die ihm untertanen Gottheiten zu einem prunkvollen Freudenballett, »daß der Zuschauer das Schicksal der unglücklichen Königin vergaß und sich seiner Entzückung ganz überließ«[1]. Besonders gerühmt wurde an Dellers Musik die Kunst, mit der er den Kampf der beiden Elemente Feuer und Wasser tonmalerisch darstellte.

Der Erfolg dieser Ballette mag Deller mit den Anlaß gegeben haben, in einem Schreiben an den Geheimen Rat Bühler (oder an Jommelli? vgl. die Anrede »*Monsieur mon Directeur*«) vom 25. September 1764[2] eine Verbesserung seiner bisherigen Stellung im Orchester zu beantragen, wobei er sogar des größeren Nachdruckes halber mit seinem Entlassungsgesuch gedroht zu haben scheint[3]. Er verlangt darin nicht weniger als 2200 fl. Gehalt, einen angemessenen Titel und einen jährlichen Urlaub von drei Monaten zur Pflege seiner angegriffenen Gesundheit, also eine Stellung, wie sie damals außer dem Oberkapellmeister selbst nur noch Ant. Lolli als Sologeiger besaß[4]. Nach Sittard[5] wären diese Forderungen auch bewilligt worden, freilich gibt derselbe Forscher in dem Kapelletat von 1767 den Gehalt Dellers auf 800 fl. an[6] und zwar, wie die Urkunde selbst zeigt[7], richtig.

Deller mußte sich also fürs erste bescheiden, gab aber darum seine hochfliegenden Pläne nicht auf. Seine Tätigkeit als Violinist sagte ihm je länger je weniger zu. Er hielt sich für zu gut, um als Orchestergeiger in Stuttgart zu verkümmern und strebte darnach, sich als Komponist in der Welt draußen einen Namen zu machen. Zuerst gedachte er die Reise nach Venedig, die der Herzog um die Wende 1766—1767 mit seiner Kapelle antrat[8], zu benutzen, um für Venedig eine Oper zu schreiben und bat den Herzog durch Jommellis Vermittlung um die Erlaubnis dazu. Aber sein Gesuch blieb ohne Antwort. Auch auf die Forderung eines dreimonatlichen Urlaubs »haubtsächlich um meiner Gesundheit willen, und um mich auch der Welt ein wenig kennbahr zu machen«, scheint er um diese Zeit wieder zurückgekommen zu sein, indessen hatte er auch damit, trotz der gegenteiligen Versicherungen Jommellis, keinen Erfolg[9]. Alle diese Fehlschläge erregten in dem leidenschaftlichen Künstler eine tiefgehende Erbitterung, namentlich gegen seinen alten Lehrer Jommelli, in dem er ihren Haupturheber witterte. Dazu kam Anfang 1768 jener einschneidende Umschwung in den Stuttgarter Theaterverhältnissen, dem der am 2. Februar entlassene Noverre, sein hauptsächlichster Gönner, zum Opfer fiel und der ein Jahr darauf auch Jommelli zu Falle bringen sollte[10]. Auch eine ihm wiederum von Jommelli zugesicherte Zulage von 150 Gulden ist ihm nicht ausgezahlt worden. Dagegen wurde Deller in empfindlicher Weise in die Regelung der Finanzen des arg verschuldeten Noverre mit hineingezogen. Das Resultat war schließlich, daß die rückständige Besoldung Noverres zu seinen Gunsten

1) J. Uriot, Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey Gelegenheit des Geburtsfestes Sr. Herzogl. Durchlaucht usw. den 11. und folgende Tage des Hornungs 1763 angestellet worden. Stuttgart, Chr. Fr. Cotta 1763, S. 54 ff.

2) Abgedruckt bei Sittard, a. a. O. II, 178.

3) Vgl. die Eingangsworte des Schreibens: »*En consequence de ce que vous avez fait l'honneur de me dire que S. A. S. désireroit que je reste à Son service etc.*

4) Dieser erhielt 2000 fl., vgl. Krauß, a. a. O., S. 505.

5) II, 58.

6) II, 194.

7) Sie enthält den von Jommellis Hand geschriebenen Zusatz: »*con l'obligo di componere la musica per i balli*«.

8) N. Jommelli als Opernkomponist, S. 81 f.

9) Dies alles geht aus einer Eingabe Dellers an den Herzog vom 26. März 1769 hervor, die bei Sittard II, 178 ff. abgedruckt ist.

10) N. Jommelli als Opernkomponist, S. 81 f.

mit Arrest belegt wurde[1]). Der Gesamteindruck, den man von dieser ganzen Krisis im Leben Dellers gewinnt, ist der, daß der eigentliche Grund seiner Fehlschläge nicht in dem Gebaren Jommellis liegt, dessen allmächtige Stellung schon damals schwer erschüttert war, sondern in dem Sparsystem, das der vom Unwillen der Bevölkerung hart bedrängte Herzog nunmehr mit der gewohnten Rücksichtslosigkeit durchführte.

Alles dies veranlaßte Deller, in seiner bereits erwähnten Eingabe vom 26. März 1769 abermals seine Entlassung nachzusuchen. Er weist darin auf seine fast 20jährige Tätigkeit am Stuttgarter Hofe hin, während der er sich trotz aller Bemühung »nicht höher als zum 5. *Violin in orchestra* habe *possieren*« können; auch hege er schon länger die Absicht, »die Violin gänzlich zu abbandonieren und meine *Fortun* alleinig mit der Feder zu suchen«. Während andere sich namhafter Gehaltsaufbesserungen zu erfreuen gehabt hätten, sei er niemals seinem Talente entsprechend belohnt worden. Schon dieser Brief wäre allein ein Beweis dafür, daß Dellers frühere Gehaltsforderung von 2200 Gulden nicht bewilligt worden ist.

Der Herzog, der den tüchtigen Künstler ungern ziehen lassen wollte, versuchte ihn zunächst dadurch zu halten, daß er ihm den Titel eines Konzertmeisters und Hofkomponisten und damit seine Versetzung unter die Sologeiger in Aussicht stellte. Aber Deller bestand fest auf seinen Forderungen, wie folgende Eingabe des Legationsrates Bühler an den Herzog beweist[2]).

Durchlauchtigster Herzog
Gnaedigster Herzog vnd Herr!

Alß ich dem Cammer Musico Deller letzthin Euer Herzogln Durchl. gdgste *intention* in ansehung eines ihme ertheilenden *caracters* zu eröffnen Gelegenheit nahm: so erkannte er zwar die ihme hierunter zugedachte herzogl. Gnade mit dem *submisses*ten Dank, meldete aber zugleich, daß, da er einmal mit der *violin* sich nimmer länger abzugeben — und dahero seine bisherige Umstände auf eine *solide* Arth zu ändern fest entschlossen seye, er der gdgsten *Disposition* lediglich in Unthgkeit anheimstelle, ob Ewer Herzogl. Durchl. ihme auf sein neuliches unthgstes *exhibitum* die gdgste Entlassung erteilen — oder aber solchergestalten allhier zu *placieren*, und nach *proportion* der von ihme fordernden Arbeit sein künftiges Gehalt mit ihme zu *regulieren* gdgst geruhen wollen, wobey er sich aber voraus in Unthgkeit außbitte, daß er mit dem Ober Capellmeister Jomelli in keiner *connexion* stehen möge, auch alljährlich in behuf seiner Gesundheit einen 3Monathlichen Urlaub zu *gaudieren* haben solle.

Ich habe dahero die Vnthgste Anzeige davon machen: da ich in *submißester Devotion* ersterbe

Ewer Herzogl. Durchl.
Unterthaenigst treu gehorsamster Knecht
Bühler.

o. D.

Diesmal trug Dellers Standhaftigkeit die erhofften Früchte. Jommelli war im September 1769 entlassen worden, nachdem er seit Ende März von Stuttgart überhaupt abwesend gewesen war. Sein Nachfolger Antonio Boroni aber traf erst am 6. Mai 1770 in Ludwigsburg ein. Man brauchte also während der Vakanz des Kapellmeisterpostens einen erfahrenen Dirigenten und diesem Umstande hatte es Deller, der sich bei seinen Ballettaufführungen genügende Routine in der Orchesterdirektion erworben hatte, wohl in erster Linie zu danken, daß er nach Jommellis Rücktritt, der ihm, gleich so manchem andern, nach allem Vorangegangenen sehr gelegen kam, nicht nur zum Konzertmeister und Hofkompositeur ernannt wurde[3]), sondern auch eine entsprechende Gehaltsaufbesserung herausschlug, deren Betrag freilich nicht festzustellen war.

Jetzt erhielt er aber auch zu gleicher Zeit mehr Gelegenheit zu größeren künstlerischen Leistungen. Die *Opera seria* freilich zehrte (mit Ausnahme von Sacchinis »*Callirroe*«, 11. Februar 1770) vom alten Ruhme, um so mehr blühten dagegen unter Boroni *opera buffa* und *opéra comique* auf, denen dann später das deutsche Singspiel nachfolgte. Hier eröffnete sich für Deller während der letzten beiden

1) Promemoria des Hofmusikus Wangner und Eingabe Bühlers an den Herzog vom Anfang Oktober 1769.
2) Akten des Oberhofmarschallamts Stuttgart.
3) Schubart, Ges. Schr. V 158.

Jahre seiner Stuttgarter Tätigkeit ein neues fruchtbares Arbeitsfeld, vor allem in der Buffooper. Ob er sich auf diesem Gebiete schon mit dem am 4. November 1765 auf Schloß Grafeneck aufgeführten »*Tamburo notturno*« betätigt hat, ist nicht zu entscheiden[1]), eine intensivere Tätigkeit als Buffokomponist entfaltete er jedenfalls erst im Jahre 1770, wo im August und September zur Feier der Anwesenheit der Fürstl. Thurn und Taxisschen Herrschaften fast jeden Tag Opernaufführungen stattfanden. Während Jommellis »*Fetonte*« und Sacchinis »*Callirroe*« im Ludwigsburger Opernhause gegeben wurden, gingen die komischen Opern auf dem Theater auf der Solitüde in Szene. Boroni eröffnete am 24. August den Reigen mit seinem »*Amore in musica*«, dann folgten die beiden Teile der »*Buona figliuola*«, wohl sicher in Piccinis Komposition[2]). Ferner erscheinen Werke, wie »*Il spirito di contradizione*«, »*La rata della sposa*« und »*Il marchese villano*«, deren Komponisten nicht genannt werden. Auf sie trifft wohl die Vermutung von R. Krauß[3]) zu, daß sie von Boroni und Deller herrührten; Näheres ließ sich darüber freilich nicht in Erfahrung bringen. Höchstwahrscheinlich gehören demselben Jahre die beiden Werke dieser Gattung an, die sich eine Zeitlang auch auswärtige Bühnen erobert haben: »*Le contese per amore*«[4]) und »*Il maestro di cappella*«, der im Jahre darauf im Theater an der Burg in Wien aufgeführt wurde[5]), aber wahrscheinlich schon aus der Stuttgarter Zeit stammt, da er Schubart bekannt ist[6]). Von einer Oper »*La contadina nella corte*«, die Schubart a. a. O. Deller zuschreibt, wissen wir nichts Näheres; vielleicht liegt hier eine Verwechslung mit Sacchinis »*Contadina*« (1771 in Ludwigsburg aufgeführt) oder mit Dellers »*Contese per amore*«[7]) vor.

Auch das Ballett hat Deller in dieser Zeit emsig gepflegt. Aus dem Jahre 1770 stammen die beiden im Neudruck vorgelegten Ballette »*La Constance*« und »*Ballo polonois*«, aus der Zeit nach 1767 wohl auch die beiden andern »*La schiava liberata*« und »*La Pauvre*«, da ihre Texte nicht mehr von Noverre herrühren. Man sieht deutlich, daß die Zeit des heroischen Tanzdramas mit Noverres Abschied in Stuttgart zu Ende war, denn statt der alten Renaissancestoffe enthalten alle diese Werke entweder exotische Stimmungsbilder oder nähern sich der Sphäre des bürgerlichen Rührstücks im Sinne Piccinis. Auch Stoffe aus der französischen *opéra comique* tauchen auf, wie in »*Le rival imaginaire*« (auf einen Text von Bauchery), der 1775 in Mannheim zur Aufführung kam[8]). Die Entstehungszeit der beiden von Gerber[9]) erwähnten Ballette »Pygmalion« und »Die beiden Werther« war nicht zu ermitteln.

Trotz dieser erhöhten künstlerischen Tätigkeit waren die Tage Dellers am Stuttgarter Hofe gezählt. Er muß etwa im Juni 1771 seine Entlassung erhalten haben, wie aus folgendem Dekret vom 30. Juli dieses Jahres hervorgeht[10]):

»Es hat der Geheime Legations Rath Bühler dem beabschiedeten Cammer Virtuosen Deller zu publicieren, daß Seine Herzogl. Durchlaucht auf die *sub dato* 18ten *curr.* Höchst Denenselben eingereichte unterthänigste *Supplique* dem Rent Cammer Vice Director und General-*Cassier* Dertinger höchst mündlich gnädigst zu befehlen geruhet, daß er auf seine Abfertigung den ernstlichen Bedacht nehmen und sich deßhalber gutmöglich mit ihm setzen solle.«

---

1) R. Krauß a. a. O. S. 505.

2) Krauß (a. a. O. S. 554) nimmt ohne zwingenden Grund Boroni oder Deller als Autoren an.

3) A. a. O. S. 532.

4) Bei Gerber (Neues Lexikon p. 864) irrtümlich »*La contessa per amore*«. Über diese Oper vgl. Herzog Karl Eugen usw. S. 580 ff.

5) Vgl. C. F. Pohl, J. Haydn II 376.

6) G. S. V 159. Über die Buffoopern Dellers urteilt Schubart: »Die Arien und Cavatinen, die Duetten und die Schlußchöre haben so liebliche und merkbare Motive und sind, unbeschadet der Simplicität, so reich an insinuanten musikalischen Einfällen, daß sie mit den besten komischen Opern wetteifern«.

7) »*Le contese per amore*« hielt sich bis 1785 ständig auf dem Spielplan; sie wurden unter dem Titel »Eigensinn und Launen der Liebe« in der Großmannschen Übersetzung 1782 auch in Bonn aufgeführt (Thayer, Beethoven I, 2. Aufl. S. 75).

8) Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hof (1898), S. 167.

9) Neues Lexikon I S. 864.

10) Akten des Oberhofmarschallamts.

Die Gründe, die zur Verabschiedung Dellers geführt haben, sind nicht bekannt; aus Schubarts Worten[1]) scheint hervorzugehen, daß er selbst darum eingekommen ist. Den Anlaß gaben wohl die zu Wien angeknüpften Beziehungen, die schließlich zur Aufführung des »*Maestro di cappella*« im Burgtheater führten[2]). Von da an bis zu seinem Tode aber verlieren sich seine Spuren fast ganz. Die auf Wien gesetzten Hoffnungen scheinen sich nicht erfüllt zu haben, ein Diebstahl brachte ihm außerdem eine schwere Schädigung seiner äußeren Verhältnisse[3]). So wandte er schließlich 1772 Wien den Rücken und versuchte sein Heil in München. Hier muß es ihm geglückt sein, Beziehungen zum Hofe anzuknüpfen, denn er erhielt von der damals in München anwesenden[4]) Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walburga von Sachsen den Auftrag, eine Messe für den Dresdener Hof zu schreiben, und als Lohn dafür den Titel eines Kursächsischen Kapellmeisters, wie aus seiner Todesurkunde hervorgeht. Aber er sollte die Messe nicht mehr vollenden. Sein Körper war längst durch einen ausschweifenden Lebenswandel zerrüttet und so erlag der Künstler, von allen Mitteln entblößt, am 19. April 1773 im Kloster der Barmherzigen Brüder zu München einem »hitzigen Fieber«. Der Eintrag im Sterbebuch der St. Peterspfarrei in München[5]) lautet: 19. April 1773. Florianus Deller, Chur-Säxischer Capell-Meister lig. prov. et sept. ad omnes sanctos[6]). Darnach ist die Angabe des Jahres 1774 als seines Todesjahres, die seit Gerber allgemein akzeptiert wurde, zu berichtigen[7]).

Über Dellers Persönlichkeit und Kunst hat Schubart eingehend berichtet[8]), der sich ihm ganz besonders verpflichtet fühlte. Kein Wunder, daß es gerade diese beiden besonders zueinander hinzog, denn der Hang zum Abenteuerlichen und Exzentrischen war ihnen gemeinsam, ebenso wie das tragische Los, daß ihre Entwicklung in der Enge der schwäbischen Verhältnisse nicht zur vollen Entfaltung gelangte. Für Deller war der Aufenthalt in der schwülen moralischen Atmosphäre des herzoglichen Opernlebens besonders gefährlich, denn er leistete seinem angeborenen Hang zum Leichtsinn bedenklichen Vorschub. Da er für seine künstlerischen Leistungen nicht die erhoffte Anerkennung fand, hielt er sich dafür auf Tanzböden und Kneipen schadlos und untergrub damit nicht allein seine Gesundheit, sondern auch seine geistige Energie und hemmte selbst die Entfaltung seines Talentes, das an und für sich, wie sein »Orpheus« und seine »*Contese per amore*« zeigen, an Frische und Ursprünglichkeit die Mehrzahl seiner damaligen Stuttgarter Kollegen übertraf. Sein kraftgeniales Wesen veranlaßte seinen Lobredner Schubart zu der bekannten Parallele mit Gerstenberg. Er mochte dabei wohl auch jenen gelegentlich recht derben volkstümlichen Ton im Auge haben, den Deller, gleich Schubart, da und dort in seinen Werken anschlägt. Beide haben sich nicht gescheut, das Lied im Volke selbst aufzusuchen. »Auch die gemeinsten Leute konnten seine Melodien behalten, so glücklich waren sie der Natur abgehorcht«, bemerkt Schubart und hierin liegt der Hauptunterschied zwischen ihm und dem französischen Kunsttraditionen huldigenden Rudolph. Zu diesen volkstümlichen Tendenzen ist aber Deller nicht erst in Stuttgart gelangt, sondern hatte sie bereits während seiner Wiener Jahre in den Balletten Starzers und Aspelmayrs kennen gelernt[9]). Der Unterschied zwischen Deller und Starzer ist nur der, daß Deller dem musikalischen Wiener Volkston keinen so großen Raum verstattet wie Starzer, sondern daneben in erhöhtem Maße italienische und französische Stilelemente in seine Ballette aufgenommen hat. Die italienischen bestehen hauptsächlich in der Herübernahme der Technik der Orchesterrezitative, die Deller ja bei seinem Lehrer Jommelli in höchster

---

1) G. S. V 159.
2) Pohl, J. Haydn II 376.
3) Gerber a. a. O.
4) Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München (1865), S. 152.
5) Mitteilung von Herrn cand. phil. Bayersdorfer in München.
6) D. h. »verheiratet, mit den Sterbesakramenten versehen und auf dem Friedhof an der Kreuzkirche begraben«.
7) A. a. O. Ihm folgen die lexikalischen Werke von Fétis (der zudem noch Ludwigsburg als seinen Sterbeort bezeichnet) und Riemann, aber auch die Spezialarbeiten von Sittard und Krauß.
8) G. S. I 95 ff.
9) Vgl. Jahrb. Peters 1908, S. 41.

Entwicklung vorfand, für die großen freien pantomimischen Szenen, ferner in der Anlehnung an die italienische Arienmelodik bei besonders empfindsamen Stellen (hier verwendet er z. B. auch die Tonart *G* moll ganz im Sinne Jommellis[1]) und in Einzelheiten der Instrumentation, wie z. B. der charakteristischen Führung der zweiten Geigen. Das französische Vorbild ist an Charakter des Aufbaues, der Melodik und Rhythmik mancher Stücke sofort zu erkennen, dem Geiste nach aber ist es in ganz auffallender Weise in Stücken wie Orpheus Nr. 12 und 15 wirksam. Hier schlägt Deller fünf Jahre vor dem Gluckschen Orpheus bereits jenen feierlich erhabenen Gebetston an, der zuerst in den Opern Rameaus erscheint. Das sind Klänge, wie sie im deutschen Singspiel erst seit Neefe vorkommen[2]). Auch die öfter wiederkehrenden Oboensoli mit Pizzikatobegleitung weisen auf das französische Muster hin[3]).

Dagegen hat die Mannheimer Schule, an die man bei einem Stuttgarter Komponisten doch zuerst zu denken versucht ist, verhältnismäßig nur wenig beigesteuert. Deller arbeitet zwar ebenfalls häufig mit starken dynamischen Wirkungen, hält sich aber in letzter Linie doch innerhalb der alten Registerdynamik. Das Crescendo wendet er zwar an, wenn auch verhältnismäßig selten, aber es entbehrt der spannenden Mannheimer Wirkung durchaus und für sein Vorkommen überhaupt braucht nur auf Jommelli hingewiesen zu werden. Reminiszenzen an beliebte Mannheimer Wendungen tauchen wohl gelegentlich auf, aber niemals in solcher Stärke, daß man auf eine intensivere Beeinflussung Dellers durch Stamitz und seine Schule schließen könnte. Jedenfalls sind die letzten Wurzeln seines Orchesterstiles nicht in Mannheim, sondern in Wien zu suchen.

Die Verarbeitung und Verschmelzung aller dieser Elemente verrät einen durchaus selbständigen Geist. Deller war mit vollem Bewußtsein Eklektiker. Er verschrieb sich keiner bestimmten Richtung mit Haut und Haaren, auch nicht seinem Lehrer Jommelli[4]), sondern eignete sich in emsigem Studium aller Kunstrichtungen[5]) nur das an, was ihm seinen eigenen Zwecken dienlich erschien. Diese Ziele aber waren, namentlich im »Orpheus«, außerordentlich hoch gesteckt: sie gingen auf eine vollständige Dramatisierung des Balletts nach Noverres Vorbild, und gerade der »Orpheus« zeigt deutlich, daß dieser mit seinem warmen Lob für den Komponisten durchaus recht hatte. Wo das Drama seinen Höhepunkt erreicht, wie z. B. bei der großen Abschiedsszene des Orpheus, wirft er, genau wie Jommelli, die geschlossene Form über Bord und folgt der Entwicklung der Handlung in vollständig freier Gestaltung; aber auch wo er die Tanzformen beibehält, paßt er den Charakter seiner Musik der jeweiligen Situation in feinfühliger Weise an und erzielt Wirkungen festlich glänzender, feierlicher oder lieblicher Art, die die Situation jedesmal aufs trefflichste illustrieren. Im »*Ballo polonois*« wagt er sogar zur Schilderung des Milieus einen Versuch ethnographischer Charakteristik. Daß er seine Ballette überhaupt »langsam, aber mit tiefer Überlegung« schrieb[6]), geht aus verschiedenen Anzeichen deutlich hervor. Manchmal kehrt eine Melodie im Laufe eines Stückes in einer andern Tonart und in teilweise veränderter Gestalt wieder[7]), ein anderes Mal faßt er einen ganzen Komplex von dramatischen Begebenheiten durch sinnvolle Wahl der Tonarten und verwandte Charakteristik der einzelnen Nummern zu einer geschlossenen ideellen Einheit zusammen. So ist für die Klage des Orpheus in der entscheidenden Szene die Tonart *G* moll charakteristisch, während der vorhergehende Reigen der seligen

1) Vgl. N. Jommelli als Opernkomponist S. 178.

2) Man vergleiche zu Nr. 15 das Andante in Beethovens *D*-dursonate op. 28.

3) Hinter alledem wird man wohl nicht mit Unrecht Noverrische Anregungen vermuten dürfen.

4) Schubart, G. S. V 158: »Deller ... zeitigte unter dem milden Einfluß Jommellis, ahmte ihm aber nie nach, denn Deller fühlte bald die eigene Quelle, aus welcher er schöpfen konnte. Deller bewunderte das Genie eines Jommellis mit Begeisterung, war aber stolz und eigensinnig genug, ihm zuzurufen: ‚Störe meine Zirkel nicht'«.

5) Schubart G. S. I 96: »Sein Studium waren die Partituren großer Männer, die er immer in ganzen Stößen vor seinem Bette aufgethürmt hatte, und sie allen gedruckten Anweisungen vorzog«.

6) Schubart G. S. I 96.

7) *Schiava liberata* Nr. 6 und 9. In Nr. 7 von »*La Constance*« kehrt mitten in dem marschmäßigen Satze die ausdrucksvolle Adagio-Melodie des Mittelsatzes von Nr. 5 und 6 wieder.

Geister mit der für die Zeichnung des Überirdischen auch in der italienischen Oper gebräuchlichen feierlich-dunklen Tonart *Es* dur[1]) eingeleitet wird. Auch die Instrumentation wird gelegentlich zur sinnvollen Verknüpfung einzelner Szenen verwandt, so in der erwähnten Hauptszene des »Orpheus« die Solooboe mit Pizzikatobegleitung.

Die Höhe des »Orpheus« hat Deller freilich, soviel wir aus dem vorliegenden Material wenigstens ersehen, in seinen späteren Balletten nicht wieder erreicht. Es entbehrt zwar auch unter ihnen keines einzelner feiner programmatischer Züge, aber man merkt ihnen doch deutlich an, daß bei ihrer Komposition der anfeuernde Einfluß Noverres dem Musiker nicht mehr zur Seite stand. Trotzdem aber hat sich Deller mit seinem »Orpheus« eine wichtige historische Stellung gesichert. Denn dieses Werk ist mit seinen Seelenschilderungen wie mit seiner Situationsmalerei nicht nur ein würdiges Denkmal des Noverrischen Geistes im Ballett, sondern es bildet mit seinesgleichen auch eine nicht zu unterschätzende Vorstufe für die spätere Gattung des Melodrams. Man füge nur z. B. der Trennungsszene im »Orpheus« die entsprechenden Textworte ein und das Melodram ist fertig. Was Benda und Genossen diesen Tanzpantomimen verdanken, wäre einer eigenen Untersuchung wert. Auf württembergischem Boden zeigt sich dieser Einfluß besonders deutlich in der auffallenden Rolle, die das Melodram in den dramatischen Jugendwerken J. R. Zumsteegs spielt[2]). Aber auch bei den übrigen schwäbischen Komponisten dieser Generation machen sich die Spuren dieses Geistes bemerkbar (so bei Dieter, Gauß usw.); Schubart vollends bekennt sich rückhaltslos als Dellers geistigen Schüler; er stellt ihn direkt neben Hasse, Jommelli und Galuppi und apostrophiert in seiner überschwenglichen Weise die »Göttin Harmonie«[3]):

»O so sings im hohen Sphärenton
»Feuriger und schneller,
»Nenne Deinen vierten Sohn,
»Deinen Liebling Deller!

»Den Dein Arm im mütterlichen Spiel
»Oft melodisch wiegte,
»Der sich immer voll Gefühl
»Horchend an Dich schmiegte.

»Der von Deinem ewigen Konzert
»Mächtiger durchdrungen,
»Was er still von Dir gehört,
»Lauter nachgesungen.«

Johann Joseph Rudolph.

In Rudolphs Biographie hat bereits Gerber[4]) große Verwirrung gebracht, indem er den Vater Johann Joseph mit dem Sohne Johann Anton Rudolph, der in der fürstlich Thurn und Taxisschen Kapelle tätig war[5]), verwechselte. Die dadurch entstandene Konfusion ist, trotzdem sie von Fétis[6]) ausdrücklich berichtigt wurde, in mehrere neuere Darstellungen übergangen[7]). Auch die Namensform schwankt beständig zwischen dem deutschen »Rudolph« und dem französischen »Rodolphe«. Dies rührt daher, daß der Name von Hause aus zwar, wie die Geburtsurkunde zeigt, deutsch war, aber von dem Künstler selbst während seiner Tätigkeit in Frankreich ins Französische übersetzt wurde.

Da Rudolph im ganzen nur 5—6 Jahre im Stuttgarter Orchester angestellt war, im übrigen aber mit einziger Ausnahme der in Parma verbrachten Jahre in Frankreich gewirkt hat, so gehört er weit mehr der französischen als der deutschen Musikgeschichte an; vor allem hat seine Pariser Tätig-

1) N. Jommelli als Opernkomponist S. 179.
2) Vgl. meine Ausführungen in »Herzog Karl Eugen und seine Zeit« Heft 7, S. 602 ff.
3) G. S. I 97.
4) Neues Lexikon III 893 f.
5) Vgl. Forkel, Musikal. Almanach 1783, S. 103.
6) Biographie universelle VII 287.
7) So Sittard a. a. O. II 56; Landshoff, J. R. Zumsteeg I 150.

keit nach seiner Entlassung aus Stuttgart mit den deutschen Verhältnissen nichts mehr zu tun, so daß sich der Herausgeber hier wohl auf eine gedrängte Darstellung seiner Lebensschicksale beschränken darf.

Johann Joseph Rudolph ist dem Taufbuch der St. Ludwigskirche zufolge[1]) am 14. Oktober 1730 in Straßburg geboren, und zwar als Sohn deutscher Eltern. Sein Vater scheint selbst Musiker gewesen zu sein, wenn anders der Bericht von Fétis richtig ist, daß der Sohn schon in frühen Lebensjahren von ihm Unterricht in Horn- und Violinspiel erhalten habe. Zunächst scheint der Hauptnachdruck auf die Ausbildung als Violinist gelegt worden zu sein, denn schon in seinem 15. Lebensjahre wurde der junge Rudolph nach Paris geschickt, um bei J. M. Leclair Violinunterricht zu nehmen. Wie lange dieser Unterricht gedauert hat, ist nicht bekannt, wir wissen nur, daß Rudolph nach Absolvierung seiner Lehrzeit als Orchestergeiger in Bordeaux und Montpellier angestellt war. Von Südfrankreich wäre Rudolph dann nach Fétis gegen 1754 nach Parma in die Kapelle des Bourbonen Don Philipp gekommen und hier von T. Trajetta in Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtet worden. Dieser Unterricht kann aber erst 1758, in dem Anstellungsjahre Trajettas, begonnen haben, indessen ist es sehr wohl möglich, daß der Herzog bei seiner bekannten Vorliebe für französische Kunst und Künstler ihn bereits einige Jahre früher in seinen Dienst genommen hat. Durch Trajetta wurde Rudolph, ähnlich wie Deller durch Jommelli in Wien, mit der italienischen Oper in ihrer reformfreundlichen Gestalt vertraut.

In Parma scheint aber Rudolph zugleich von der Violine endgültig zum Horn übergegangen zu sein. Er hat die Ausdrucksfähigkeit dieses Instrumentes in einem Grade gesteigert, daß man ihn geradezu als den Ahnherrn aller modernen Hornvirtuosen bezeichnen kann. Das zeigte sich denn auch alsbald in den für die Kapellen, in denen er mitwirkte, geschriebenen Opern. Sowohl bei Trajetta als später namentlich bei Jommelli mehren sich seit ihrem Zusammenwirken mit Rudolph die Arien mit virtuos behandeltem obligatem Horn. Schubart sagt von ihm[2]): »So unvollkommen dieses Instrument ist, so meisterhaft wußte er ihm seine Inkonsequenzen abzuringen. Seine Stärke war mehr in der Tiefe; mit der Höhe befaßte er sich nur so weit, als es die Natur des Instruments gestattet. Die zärtlichen Passagen gelangen ihm immer vortrefflich und er war einer der ersten, der das Mezzotinto mit dem Horn ausdrückte«.

Das genaue Datum von Rudolphs Anstellung in Stuttgart ist nicht bekannt, ebensowenig auf wessen Empfehlung hin er vom bourbonischen an den schwäbischen Hof gelangte. Überhaupt fließen auch für die Stuttgarter Jahre die Quellen, was ihn betrifft, sehr spärlich. 1761 erscheint er nicht nur als Kapellmitglied, sondern zugleich auch als Ballettkomponist, es ist also sehr wahrscheinlich, daß seine Anstellung schon Ende 1760 erfolgte, und daß er in der Zwischenzeit, gleichwie Deller, von Noverre in die Schule genommen wurde.

Am 11. Februar 1761 wurde im zweiten Zwischenakt von Jommellis »*Olimpiade*« sein Ballett »*Rinaldo ed Armida*« aufgeführt. Wie die Inhaltsangabe zeigt, hat Noverre hier in sehr glücklicher Weise die Hauptmomente der Quinaultschen Dichtung in knappster Form zusammengedrängt. Daß es seine Absicht war, den Eindruck des vorhergegangenen Opernaktes, der ebenfalls den Konflikt zwischen dem männlichen Ehrgefühl und der Liebe zum Weibe dargestellt hatte, noch zu steigern, habe ich an anderer Stelle bemerkt[3]).

Diese Vorstellung hatte einen solchen Erfolg, daß sie am 9. Januar 1762 wiederholt wurde. Auch erhielt Rudolph den Auftrag, für die Festoper dieses Jahres, Jommellis »*Semiramide riconosciuta*«,

1) Die Urkunde lautet: »*Anno Domini 1730 die 15. octobris a me infrascripto baptizatus est Joannes Josephus Filius Theodorici Petri Rudolph et Mariä Annä Schwendemannin conjugum ex hac parochia; natus die 14. ejusdem. Patrinus fuit Dnus. Joannes Fridericus Belling, librarii [sic] ex parochia ad Stum. Laurentium. Matrina vero Rosina Magdalena Schwendeman, Filia Antonii Schwendeman et Magdalenä Kriegin conjugum qui una mecum subscripserunt.*

J. Göfft C. R.

2) G. S. V 161.

3) N. Jommelli als Opernkomponist S. 303.

aufgeführt am 11. Februar, die Ballettmusik zu schreiben. Es waren die beiden Ballette »*Psyche et l'Amour*« nach dem ersten, und »*La Mort d'Hercule*« nach dem zweiten Akte der Oper; am Schlusse folgte das Ballett »*Le Feste Persiane*«, von dem allerdings nicht sicher ist, ob es von Rudolph oder Deller komponiert war. Sein Inhalt beweist, daß es im Gegensatz zu den beiden andern kein dramatisches, sondern nur ein Ausstattungsballett war. Die beiden Rudolphschen Ballette sind uns erhalten[1]), sie sind außerdem ausführlich von den beiden Augenzeugen Uriot und Tagliazucchi beschrieben worden[2]). Von der Musik der »Psyche«, die das bekannte Märchen von Amor und Psyche zum Inhalt hatte, sagt Uriot[3]): »Die Musik, welche Herr Rudolph, um die verschiedene Szenen dieses Balletts, und vornehmlich diejenige, von welchen wir hier einen kurzen Begriff gegeben haben, auszudrücken und zu schildern, komponierte, ist nicht weniger vollkommen als diejenige, die er zu dem Ballett der ‚Medea' gesetzt hat.« Das zweite Ballett, das den Tod des Herakles durch das verhängnisvolle Gewand der auf Iole eifersüchtigen Deianira und die Apotheose des Helden zum Gegenstande hatte, gehörte zu den besten Leistungen Noverres[4]).

Beide Ballette wurden am 13. Februar 1763 als selbständige Stücke nach der französischen Komödienvorstellung wiederholt. Aus dem Jahre 1762 haben wir außerdem die erste Erwähnung Rudolphs als Hornvirtuosen, und zwar bei Gelegenheit der letzten Arie der Semiramis im 2. Akte der Jommellischen Oper. Tagliazucchi bemerkt: »*Tutta l'orchestra l'accompagna, ma di tanto in tanto s'odono o gareggiare od unirsi colla voce il delicatissimo suono degli Oboè dei due Signori Fratelli Plà Spagnuoli e del corno da caccia del Signor Rodolf di Strasburgo, tre professori impareggiabili nell'arte loro*«.

Auch in den Hofkonzerten wurde Rudolph als Solist herangezogen, so am 19. Februar 1763 neben Lolli, Nardini und Plà. »Herr Rudolph«, berichtet Uriot[5]), »zwang die Zuhörer durch die harmonische und sanfte Töne, die aus seinem Waldhorn erschalleten, zum Erstaunen. Die ganze Versammlung blieb, so lang er sich hören ließ, in einer unbeschreiblichen Entzückung, welche nur durch ein allgemeines Händeklatschen unterbrochen wurde.«

Das Hauptereignis dieses Jahres für Rudolph aber bildete die Aufführung seines neuen Balletts »Medea und Jason« am 11. Februar 1763 im ersten Zwischenakt von Jommellis »Didone«. Noverre hatte diesmal Corneilles Medea sich zum Vorbild genommen[6]) und den Stoff wiederum in sinnvoller Weise dem Charakter der Opernhandlung angepaßt. Dieses Ballett fand ganz besonderen Beifall. »Die Szenen desselben sind mit einer solchen Kunst und Beurtheilungskraft verbunden, und das Interessierende steigt stuffenweise darinn mit einer solchen Stärke, daß es eine der vorzüglichsten Stellen unter den Balletten verdienet, die wir dem Genie und der Einbildungskraft des Herrn Noverre zu danken haben«[7]).

Am 23. Februar wurde auf einer improvisierten Bühne in Ludwigsburg, zusammen mit Jommellis »*Trionfo d'Amore*«, der »Rinaldo« wiederholt. Uriot war so hingerissen, daß er glaubte, »im Tasso zu lesen« und bekennt, »bisher der Tanzkunst eine solche Kraft niemahls zugetrauet zu haben«[8]).

Von diesem Erfolge an bis zu Rudolphs Entlassung schweigen die Quellen über seine Tätigkeit vollständig. Ob er sich mit Deller in die Komposition der kleineren komischen Opern geteilt hat, wie Krauß[9]) annimmt, läßt sich nicht feststellen. Dagegen begannen 1764 seine Beziehungen zu

1) Text auf der Kgl. Landesbibliothek Stuttgart, vgl. auch Sittard II 97 f. Partitur im Kgl. Hoftheaterarchiv daselbst.

2) Tagliazucchi, *Lettera a la Signora N. N.* (Kgl. Landesbibliothek Stuttgart); Uriot, Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey Gelegenheit des Geburtsfestes Sr. Herzogl. Durchlaucht etc. den 11. und folgende Tage des Hornungs 1763 angestellet worden. Stuttgart 1763. Seite 62 ff.

3) A. a. O. S. 65.

4) Uriot a. a. O. S. 66 nennt es ein »Schauspiel von der erhabensten Gattung«.

5) A. a. O. S. 140.

6) Vgl. J. G. Prod'homme in der Zeitschrift der I. M. G. VII 418, wo irrtümlich 1762 als das Entstehungsjahr angegeben ist.

7) Uriot a. a. O. S. 46 f.

8) Uriot a. a. O. S. 144.

9) A. a. O. S. 505.

Paris. Im April trat er in den *Concerts spirituels* als Hornvirtuose auf, und am 3. Dezember brachte die *Comédie italienne* seinen Einakter »*Le mariage per capitulation*« (Text von Dancourt)[1]. Drei Jahre darauf, 1767, gelang es ihm, mit einem zweiten Werk derselben Gattung »*L'Aveugle de Palmire*« (in zwei Akten, auf einen Text von Desfontaines) in Ludwigsburg zu Worte zu kommen. Es war, soweit unsere Kenntnis reicht, die erste französische komische Oper, die am württembergischen Hofe zur Aufführung gelangt ist.

Als dieses Werk in Szene ging, war Rudolph indessen bereits nicht mehr im Dienste des Herzogs. Der vom 24. Juli 1767 datierte Kapell-Etat[2]) enthält seinen Namen nicht mehr. Auch Rudolph war somit ein Opfer der erwähnten einschneidenden Reduktion des Balletts zu Anfang dieses Jahres. Wie sein Titel in der Partitur[3]) seines »*Aveugle de Palmire*« zeigt, den die *Comédie italienne* am 15. März 1767 in Paris zur Aufführung brachte[4]), trat er unmittelbar nach seiner Entlassung aus dem Herzoglichen Orchester, die gegen Ende 1766 erfolgt sein muß, in die Kapelle des Prinzen Conti in Paris ein.

Aber auch zur *Académie Royale* wurden alsbald Beziehungen angeknüpft, die allerdings vorerst noch zu keiner festen Anstellung führten. Bei der im Juni 1767 erfolgten Wiederaufnahme von Rameaus »*Hippolyte et Aricie*« begleitete Rudolph den Sänger *Le Gros* auf dem Horn in Boyers eingelegter Arie »*Amour sous ce riant ombrage*« und errang damit einen glänzenden Erfolg.

Soviel Anregungen indessen Rudolph seinen Stuttgarter Jahren verdankte, so gering sind die Spuren, die sie in seinem Schaffen hinterlassen haben. Er ist auch in Stuttgart vorwiegend Franzose geblieben. Der volkstümliche, deutsche Unterton fehlt seinen Balletten und das scheint auch der Grund gewesen zu sein, warum er Deller gegenüber in Stuttgart, trotz des Interesses des Herzogs für ihn, nicht recht aufzukommen vermochte. Die deutschen Musiker tadelten an ihm die allzu starke Hinneigung zu den Franzosen, und Schubart, der ihn zwar als Virtuosen bewundert, als Komponisten dagegen ziemlich reserviert behandelt, redet wohl von seinen Pariser, aber nicht von seinen Stuttgarter Erfolgen[5]).

Rudolphs Tätigkeit nach seiner Entlassung aus den Diensten des Herzogs Karl gehört ganz der französischen Musikgeschichte an, sie kann also hier nur in den allgemeinsten Grundzügen dargestellt werden. Dabei muß gleich bemerkt werden, daß die Darstellung von Fétis[6]) keineswegs auf absolute Zuverlässigkeit Anspruch erheben kann; vielleicht unterzieht sich einer der französischen Forscher einmal der Aufgabe einer gründlichen Nachprüfung der Fétisschen Angaben.

Zunächst irrt Fétis, wenn er Rudolphs Rückkehr nach Paris in das Jahr 1763 setzt. Dagegen entspricht seine Angabe, daß Rudolph unmittelbar nach seinem Abschied aus Stuttgart in die Kapelle des Prinzen Conti in Paris eintrat, wie schon gezeigt wurde, den Tatsachen. Als Mitglied dieser Kapelle konzertierte er mit dem älteren Duport zusammen am 19. Juli in der Akademie von Lyon[7]). Auch in London ließ er sich in demselben Jahre in einem Konzerte hören[8]). Darnach ist es fraglich, ob Rudolph, wie Fétis berichtet, schon 1770 Kammermusiker am französischen Hofe geworden ist. Auch seine ebenfalls von Fétis behauptete Tätigkeit im Pariser Opernorchester, die zwei Jahre nach seiner Entlassung aus den Diensten des Prinzen Conti begonnen haben soll, trägt ein problematisches Gepräge, da in den Gehaltsregistern dieses Orchesters sein Name nirgends zu finden ist[9]). Ebenso

---

1) Mémoires secrets *(Bachaumont)* t. II 51, XVI 241. M. Brenet, *Les Concerts en France* 1900, p. 290.

2) Sittard II 194 ff.

3) Großherzogl. Bibliothek Darmstadt; K. K. Hofbibliothek Wien.

4) Gerber (A. L. S. 347) nennt irrtümlicherweise Paris als den Ort der ersten Aufführung.

5) G. S. V 161: »Sein größtes Verdienst aber ist, daß er Dollmetscher für das Ballett wurde. Seine Ballette haben in Paris allgemeine Sensation hervorgebracht. Deutsche Meister tadeln an ihm das Süßliche, oder die allzustrenge Accomodation an den französischen Geschmack. Indessen besaß er doch Gründlichkeit und verstand sogar den Contrapunkt«.

6) Biographie universelle VII 287.

7) L. Vallas, *La musique à Lyon au 18me siècle* (Lyon 1908), p. 135.

8) C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London (Wien 1867), II 373.

9) Ich verdanke diese Angaben, sowie die Pariser Aufführungsstatistik der »Medea« der Güte des Herrn Charles Malherbe in Paris.

bedarf endlich seine Anstellung in der Königlichen Kapelle, die nach Fétis 1774 erfolgt sein soll, noch dringend der Nachprüfung. Nur einen Anhaltspunkt haben wir dafür, daß er 1773 im Dienste des Königs gestanden hat, nämlich die Aufführung seiner Ballettoper »Ismenor« zu den Vermählungsfeierlichkeiten des Grafen von Artois (späteren Karl X.) mit Maria Therese von Savoyen, am 17. November 1773 in Versailles[1]). Am 1. Oktober 1776 folgte die Aufführung des Balletts »*Apelles et Campaspe ou la Générosité d'Alexandre*« von Noverre und Rudolph in Paris.

Im Jahre 1778 trat Mozart während seines Pariser Aufenthaltes zu Rudolph in nähere Beziehungen. Es war in jenen für Mozart und seine Kunst so kritischen Tagen, da man ihn von verschiedenen Seiten für das Glucksche Musikdrama zu gewinnen suchte. Die Rolle, die Noverre dabei spielte, ist bekannt[2]), und Noverre ist es wohl auch gewesen, der die Bekanntschaft Mozarts mit Rudolph vermittelt hat. Die beiden Künstler scheinen großen Gefallen aneinander gefunden zu haben, denn Mozart schreibt seinem Vater[3]): »Rudolf (der Waldhornist) ist hier in königlichen Diensten und mein sehr guter Freund, er versteht die Composition aus dem Grund und schreibt schön«. Rudolph aber erbot sich, dem Freunde die Organistenstelle in Versailles mit 2000 Livres Gehalt zu verschaffen, ein Angebot, dessen Bedeutung Leopold Mozart dem Sohne dringend ans Herz legte, wenn der allzeit mißtrauische Mann freilich auch von der Wirksamkeit von Rudolphs Fürsprache keineswegs felsenfest überzeugt war[4]). Bekanntlich hat Wolfgang schließlich auf die Stelle verzichtet[5]).

Für uns ist die Aufführung des Balletts »Medea und Jason« in Paris im Jahre 1780 von besonderem Interesse. Daß Rudolph gerade auf dieses Werk zurückgegriffen hat, beweist, daß er es selbst für seine beste Schöpfung auf diesem Gebiete gehalten hat. Er brachte es indessen nicht in der Stuttgarter Urfassung, sondern in erweiterter und vor allem mit reicherer Instrumentation versehener Gestalt zur Aufführung[6]).

Ein Ballett gleichen Sujets und Titels ging, den Aufführungsverzeichnissen der Großen Oper[7]) zufolge, am 26. Januar 1776 in Szene. Allein nach den Mitteilungen J. G. Prod'hommes[8]) war dieses Ballett nicht identisch mit dem am 30. Januar 1780 aufgeführten, das jenes ältere sofort verdrängte, sondern stellt sich als eine Schöpfung von Noverre, Gardel und Vestris zusammen dar, deren Musik aus verschiedenen damals beliebten Tanzstücken zusammengesetzt war[9]). Wir haben also hier ein Beispiel für jene »rhapsodische, oft ganz unsinnig zusammengesetzte« Ballettmusik, jene »Tanzkonzerte« vor uns, die zum großen Kummer J. F. Reichardts noch zu Noverres Lebzeiten die alte dramatische Gattung zu verdrängen begannen[10]).

Am 30. Januar 1780 fand die erste Aufführung von Rudolphs »*Médée et Jason*« an der Pariser Oper statt, zusammen mit den Balletten »*Euthyme et Lyris*« und »*Les Éléments*«[11]); im selben Jahre folgten noch sechs Wiederholungen, drei in Verbindung mit Glucks Taurischer Iphigenie. Im Jahre 1804 wurde das Ballett zum Benefiz von Vestris wieder hervorgeholt (12. April) und brachte es auf

1) Der Text stammte wiederum von Desfontaines.

2) O. Jahn, Mozart, 3. Aufl. II 539.

3) Nohl, Mozarts Briefe (1877), S. 146.

4) O. Jahn a. a. O.

5) Nohl a. a. O. S. 154 (Brief vom 3. Juli): »Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt«.

6) Mitgeteilt von Herrn Ch. Malherbe in Paris. Vgl. auch *Mémoires secrets (Bachaumont)* tom. 8, p. 347.

7) Mitgeteilt von Herrn Ch. Malherbe in Paris.

8) Zschr. der I. M.-G. VII 418.

9) Auf dieses Ballett beziehen sich die Worte der *Correspondance secrète dite de Métra* 1787, III p. 27: »*Gardel, maître de danse de la reine, et émule de Vestris à l'Opéra, a fait ou fait faire en son nom un livre sur son art où le ballet de Médée est cité comme un ouvrage de Noverre. Il est hors de doute que les changements par lesquels Vestris s'est permis de le gâter n'empêchent pas que cette production n'appartienne au danseur germanisé*«. Die Grundzüge wurden also von Noverre übernommen, das Ganze aber in einem Noverre entgegengesetzten Geiste bearbeitet und vor allem die Rudolphsche Musik weggelassen.

10) Vertraute Briefe aus Paris (1804) I 113, 147; III 130; vgl. I 110: »Das Pariser Ballett ist nicht mehr die einzige große unnennbare Kunstdarstellung, wovon man keinem Menschen durch Worte nur irgend einen Begriff geben konnte«. Als der eigentliche Urheber dieses Verfalls galt der jüngere Vestris, vgl. G. Capon, *Les Vestris*, Paris 1908, S. 222.

11) Freundliche Mitteilung von Herrn Ch. Malherbe.

fünf Wiederholungen. An äußerem Erfolg konnte es sich freilich mit den 22 Aufführungen jener älteren »Medea« nicht messen; auch hierin zeigt sich der Niedergang des Tanzdramas. War doch Rudolphs Ballett anscheinend eines der letzten, wenn nicht das letzte Werk, das der alternde Noverre in Szene gesetzt hat; bald darauf zog er sich ins Privatleben zurück[1]).

Auch Rudolph hat seine Tätigkeit als Ballettkomponist damals endgültig abgeschlossen und in den letzten 20 Jahren seines Lebens sich fast ausschließlich der pädagogischen Tätigkeit gewidmet. Fétis nennt ihn unter denen, die zuerst den Gedanken der Begründung eines nationalen Musiklehrinstitutes faßten. Als 1784 die »*École royale de chant et de déclamation*« gegründet wurde, trat er als Lehrer für Komposition ein[2]). Die Früchte dieser Tätigkeit legte er nieder in den 1786 erschienenen »*Solfèges dediés à la nation, divisés en deux parties*«. Die Revolution beraubte ihn für einige Jahre aller seiner Stellungen. Ob er in dieser Zwischenzeit als Kapellmeister an das *Théâtre de la Cité* ging, wie Fétis berichtet, und dort einige Jahre seinen Unterhalt fand, bedarf noch der Nachprüfung. Dagegen trat er 1798 wieder in das jetzt zum »*Conservatoire de Musique*« aufgerückte Institut als Professor der Elementarmusiklehre (»*Solfège*«) ein. Bei der Verminderung der Lehrerzahl im Jahre 1802 schied er wegen Kränklichkeit wieder aus, erhielt eine Pension von 1200 Frs. und lebte bis zu seinem Tode am 12. August 1812 als Privatlehrer in Paris.

Die Kunst Rudolphs wurzelt durchaus in französischem Boden. Gerade in seinen empfänglichsten Jugendjahren war er unter den Bann der in den Jahren 1748 und 1749 zur allgemeinen Anerkennung durchdringenden Kunst Rameaus getreten. So wurde er von sämtlichen Ballettkomponisten seiner Zeit derjenige, der den Anschluß an die Rameauschen Charaktertänze am meisten aufrecht erhielt. Er liebt es darum auch weit mehr als Deller, Toeschi und Starzer, die Handlung sich innerhalb der geschlossenen Tanzformen abwickeln zu lassen, die er nur an ganz besonders kritischen Höhepunkten preisgibt. Er geht mehr auf pittoreske Situations- und Stimmungsbilder aus, als auf die Wiedergabe seelischer Prozesse. Figuren wie Dellers Orpheus oder Starzers Adelheid von Ponthieu lagen ihm fern, dagegen verstand er es, nach seinem Vorbild Rameau die einzelnen Szenen ebenso stimmungs- als wirkungsvoll auszugestalten. Das Vorbild Rameaus zeigt sich namentlich bei den Szenen pathetischer oder weihevoller Art[3]) bis in Einzelheiten hinein, aber auch sonst entsprechen Geist und Technik seiner tonmalerischen Schilderungen dem französischen Charakterballett, dessen Rahmen Rudolph, sehr im Gegensatz zu seinen Kollegen, niemals überschritten hat. Deller und Starzer, die mit der tonmalerischen Technik der italienischen Akkompagnatoszenen gründlich vertraut waren, sind in diesem Punkte selbständiger und vor allem auch vielseitiger. Nun ist ja freilich auch Rudolph mit der neapolitanischen Oper durch ihre beiden bedeutendsten zeitgenössischen Vertreter Trajetta und Jommelli in enge Berührung getreten und die Spuren dieser beiden Meister, vor allem Jommellis, sind auch in seinen Balletten zu erkennen, wie namentlich die Orchestration im »Rinaldo« und einzelne tonmalerische Züge beweisen[4]). Indessen treten diese Einflüsse bei ihm weit spärlicher auf als bei Deller und vermögen jedenfalls den französischen Grundcharakter seiner Kunst nicht wesentlich zu alterieren.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß Rudolphs Kunst mit dem Weggang Noverres in Stuttgart der Boden entzogen war. Die deutschen Musiker der jüngeren Generation, wie Dieter, Gauß und auch noch Zumsteeg in seinen Anfängen, neigten durchaus der italienischen Kunst zu;

---

1) Wie stark die Reaktion des Publikums gegen das Renaissanceballett war, zeigt am besten der ungeheure Erfolg von Méhuls komischem Ballett »*La dansomanie*« im Jahre 1800.

2) Vgl. hier und zum folgenden: C. Pierre, *Le Conservatoire national 1900*, p. 61, 130.

3) Ein ganz ähnliches Stück erscheint in der Priesterszene des »*Aveugle de Palmire*« II 6. Diese Oper wandelt durchaus in den Pfaden Monsignys. Textlich ist sie deshalb von einigem Interesse, weil sich vor dem glücklich vereinten Paare am Schlusse die Pforten des Sonnentempels mit seiner Priesterschaft öffnen. Von dieser und ähnlichen Szenen der Franzosen laufen die Fäden herüber zu deutschen Werken, wie Henslers »Sonnenfest des Brahminen« (1790) und Mozarts »Zauberflöte«. Ob freilich jene Szene schon der ersten Fassung der Medea von 1763 angehört hat, ist zweifelhaft, wenn man den Stand von Rudolphs Entwicklung im »Rinaldo« in Betracht zieht.

4) So gemahnt z. B. die Schilderung der Ermordung der beiden Kinder der Medea lebhaft an ähnliche Szenen bei Jommelli.

sie wußten mit dem verkappten Franzosen nichts anzufangen oder befehdeten ihn direkt. Darum hat Rudolph auch nicht, wie Deller, seine Spuren in ihren Werken hinterlassen. So ist seine Stuttgarter Tätigkeit zwar für ihn selbst außerordentlich gewinnbringend geworden, für die württembergische Kunst aber bedeutete sie nur eine spurlos vorübergehende Episode.

Leider besitzen wir nur von der Hälfte der vorliegenden Ballette die Inhaltsangaben. Sie fehlen ganz bei »*La Constance*« und »*Ballo polonois*«. Bei der »*Schiava liberata*« liegt der Gedanke nahe, daß sie denselben Stoff behandelte, den Jommelli 1767 auf einen Text von Martinelli komponiert hat[1]). Zur Interpretation der einzelnen Stücke freilich reicht diese Annahme bei weitem nicht aus.

Indessen lehren sowohl die Titel, als die musikalische Ausführung dieser drei zuletzt genannten Ballette, daß sie nicht der Gattung angehörten, die nach Noverres eigenen Worten dem Wesen der dramatischen Pantomime am meisten entspricht, nämlich der tragischen (heroischen)[2]), sondern der »*danse mixte, que l'on nomme communément demi-caractère*«[3]), die statt der mythologischen und historischen Stoffe idyllische oder komische behandelt. Hier war der Komponist, wie die vorliegenden Beispiele lehren, lange nicht in demselben Maße gezwungen, die überlieferten Tanztypen zugunsten freier programmatischer Szenen beiseite zu lassen, sondern konnte sich in der Mehrzahl der Fälle darauf beschränken, dem Charakter der Situation innerhalb der einzelnen Tanzformen gerecht zu werden.

Glücklicherweise sind wir in der Lage, gerade bei den ästhetisch wie historisch ungleich wichtigeren Stücken, den tragischen, den Gang der musikalischen Entwicklung bis ins Detail hinein zu kontrollieren. Wir besitzen dafür nicht allein die von Noverre selbst verfaßten Programme, sondern dazu noch zeitgenössische Beschreibungen, die sie in willkommener Weise ergänzen. Beide sind in der vorliegenden Ausgabe den einzelnen Balletten vorgedruckt. Es sind 1) die oft genannte Beschreibung der Festlichkeiten des Jahres 1763 von Jos. Uriot, 2) ein auf der Stuttgarter k. Landesbibliothek befindlicher Brief des Hofdichters Tagliazucchi aus dem Jahre 1762[4]), eine Quelle. die bis jetzt sämtlichen Forschern entgangen ist.

1) Vgl. N. Jommelli als Opernkomponist S. 435 ff.
2) *Lettres sur la danse* p. 30.
3) Ebenda p. 229.
4) *Lettera a la Signora N. N.* (datiert Stutgard, li 8 Marzo 1762), Manuskr. poët. 4°, Nr. 4 (Kgl. Landesbibliothek Stuttgart).

Revisions-Bericht.

Orfeo.

Dellers »Orpheus« ist in zwei Abschriften erhalten, in Partitur auf der Großherzoglichen Bibliothek in Darmstadt und in Stimmen auf der Fürstlich Thurn und Taxisschen Bibliothek in Regensburg (im folgenden mit D und R bezeichnet). Die beiden Handschriften weichen hinsichtlich der Stücke und namentlich ihrer Reihenfolge zum Teil recht beträchtlich voneinander ab, ja selbst in der Regensburger Handschrift, die für Viol. I und II, sowie den Baß je zwei Stimmenexemplare enthält, gehen diese stark auseinander, und zwar so, daß die eine Gruppe im wesentlichen mit der Version der Darmstädter Partitur übereinstimmt, während die andere eine bedeutend kürzere Fassung enthält. Der Unterschied zwischen beiden ist charakteristisch: während die Fassung der Darmstädter und der einen Gruppe der Regensburger Handschrift auf die dramatischen, frei gehaltenen Szenen besonderen Wert legt und demnach die ursprüngliche, durch Noverre bestimmte Gestaltung des Balletts enthält, sind in der zweiten Version gerade die dramatischen Partien weggelassen und nur die rein tanzmäßigen Sätze beibehalten; sie lag also augenscheinlich einer späteren Aufführung zu Grunde, bei der auf die Noverrische Ballettreform keine Rücksicht genommen wurde.

Der Herausgeber versuchte aus den beiden Handschriften eine einheitliche Partitur zusammenzustellen, wobei in erster Linie berücksichtigt wurde, daß die Hauptgruppe der Regensburger Stimmen der Darmstädter Partitur gegenüber in den meisten Fällen die ausführlichere und korrektere Lesart enthält. Die Reihenfolge der einzelnen Nummern ist in der Neuausgabe mit römischen Ziffern bezeichnet. Ihr Verhältnis zu den beiden Handschriften mag am besten folgende Tabelle veranschaulichen.

Neuausgabe	Darmstädter Partitur	Regensburger Stimmen
I	Nr. 2	Nr. 1
II	» 3	» 2
III	» 4	» 3
IV	» 5	» 4
V	» 6	» 5
VI	fehlt	» 6
VII	Nr. 8	» 7
VIII	fehlt	» 8
IX	Nr. 9	» 9
X	» 10	(Nr. 10 überklebt)
XI	» 11	(» 11 überklebt)
XII	» 12	Nr. 12 (nur in einer Gruppe)
XIII	» 13	» 13 (nur in einer Gruppe)
XIV	» 14	» 14 (nur in einer Gruppe)
XV	» 15	fehlt
XVI	» 16	» 15 (nur in einer Gruppe)
XVII	» 17	Nr. 10
XVIII	» 18	fehlt
XIX	fehlt	Nr. 11
XX	fehlt	» 12
XXI	fehlt	» 13
XXII	fehlt	» 14
XXIII	Nr. 19	Nr. 23 (nur in einer Gruppe)
XXIV	» 20	» 24 (nur in einer Gruppe)
XXV	» 21	» 25 (nur in einer Gruppe)
XXVI	» 22	Nr. 15
XXVII	» 23	» 23 (nur in einer Gruppe)
XXVIII	» 24	» 28 (nur in einer Gruppe)
XXIX	fehlt	Nr. 16
XXX	Nr. 25	fehlt

Auch im Verlauf der einzelnen Stücke gibt die Regensburger Handschrift stets die ausführlichere Fassung, während die Darmstädter (zumal in der großen Trennungsszene) bedeutend kürzt und namentlich auch bei den Wiederholungen und Parallelstellen Nachlässigkeiten aufweist. Die Abweichungen im einzelnen sind folgende (wobei offenkundige Schreibfehler nicht mit vermerkt sind):

Seite 1 (Sinfonia) fehlt in D die Tempobezeichnung.

S. 4, Syst. 1 von oben, Takt 2 lautet in R das letzte Viertel: .

S. 4, Syst. 2 von oben, Takt 5 in R: .

S. 4, Syst. 3 von unten, Takt 1 in D letztes Achtel f' statt es'.

S. 5, Phrasierung der Sechszehntel in D durchweg: .

S. 5, Syst. 8 von oben, Takt 2 fehlt das kleine Motiv in D, ebenso in den entsprechenden folgenden Stellen; die 2. Violine geht in D stets unisono mit der 1.

S. 5, Syst. 10 von unten, Takt 2 ff. in D durchweg col basso.

S. 6, Syst. 5 von unten, Takt 1 ff. fehlt in R die Bezeichnung pizzicato, in D die Vorschrift p.

S. 8, Syst. 9 von oben, Takt 6 und 7 in R statt vielmehr .

S. 9, Syst. 8 von oben, Takt 6—7 spielen die Oboen nur in R mit.

S. 9, Takt 15—22 nur in R wiederholt.

S. 10, Syst. 3 von unten, Takt 1 letztes Achtel f' statt es' in D.

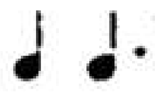
S. 10, Takt 17 in R doppelt.

S. 18, Syst. 1 von oben, Takt 7 fehlt in D der Vorschlag in der 2. Oboe.

S. 18, Syst. 6 von unten, Takt 1 in R f statt p.

S. 29, Syst. 3 von oben, Takt 6 letztes Achtel in D a' statt h'.

S. 29, Takt 7 vom 4. Achtel bis Takt 9, 3. Achtel in R wiederholt.

S. 29, Syst. 11 von unten, Takt 3 in D zweites und drittes Viertel: .

S. 35, Syst. 1 von oben, Takt 1 in R erste Hälfte: , ebenso in der folgenden Parallelstelle.

S. 35, Syst. 6 von unten, Takt 5 in R: .

S. 36, Syst. 8 von unten, Takt 6 gehen in R die Flöten all' 8va mit den Violinen, ebenso den achten Takt darauf. Vgl. dazu die Einleitung.

S. 45: Vor Nr. 22 enthält die Violinstimme in R noch den Anfang einer weiteren Nummer, die weder in D noch in den übrigen Stimmen von R enthalten ist. Er lautet:

Violino I.

S. 47 fehlt in R der vorletzte Takt.

S. 48, Syst. 1 von oben, Takt 1 in D: h' statt g'.

S. 48, Syst. 5 von unten, Takt 5 fehlt in D der zweite Vorschlag.

S. 49 fehlen in R die beiden letzten Takte.

S. 53, Syst. 10 von unten, Takt 8 erste Note in D cis'.

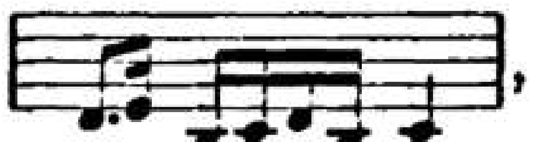
S. 53 fehlen in der unteren Systemreihe in D die Wiederholungszeichen.

BSB

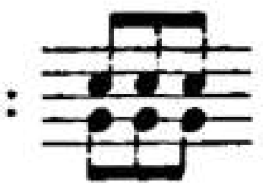
La Constance.

S. 69, Syst. 2 von oben, Takt 3, fehlt der Bindebogen.
S. 74, Syst. 1 von oben, Takt 6, fehlt der Vorschlag.
S. 77, Syst. 4 von oben, Takt 5, letztes Sechzehntel fis'.
S. 77, Syst. 4 von oben, Takt 6, letztes Viertel c'.
S. 81, Syst. 9 von oben, Takt 2, erstes Achtel c'.
S. 87, Syst. 3 von oben, Takt 4, die halbe Note g.
S. 87, Syst. 10 von oben, Takt 7, erstes Achtel g'.

Ballo polonois.

S. 104, Syst. 2 von oben, Takt 4, erstes und zweites Achtel im 1. Fagott a.
S. 105, Syst. 1 von oben, Takt 6, zweites Achtel in der 2. Flöte d''.
S. 106, Syst. 3 von oben, Takt 4 fehlt das Trillerzeichen.
S. 106, Syst. 11 von unten, Takt 4: , Takt 7, letztes Viertel:
S. 108, Syst. 2 von oben, Takt 6, letztes Viertel c'.
S. 109, Syst. 10 von oben, Takt 1, erstes Achtel c.
S. 115, Syst. 2 von oben, Takt 2 und Syst. 8 von oben, Takt 2 erstes Viertel fis'.
S. 121, Syst. 4 von oben, Takt 2, letztes Viertel fis e.

La schiava liberata.

S. 135, Syst. 5 von unten, Takt 8, zweites Achtel d''.
S. 135, Syst. 4 von unten, Takt 7, statt ♯ ein ♮.
S. 137, Syst. 5 von unten, Takt 2, viertes Achtel f'.
S. 139, Syst. 5 von unten, Takt 5, erste Halbe g'.
S. 140, Syst. 4 von unten, Takt 9, drittes Achtel e'.
S. 142, Syst. 11 von unten, Takt 2, fünftes Achtel h.
S. 144, Syst. 11 von oben, Takt 9: .
S. 149, Syst. 7 von unten, Takt 7, zweite Takthälfte: .
S. 149, Syst. 9 von oben, Takt 6, erste Note a.

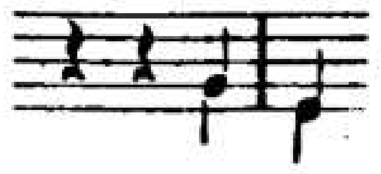
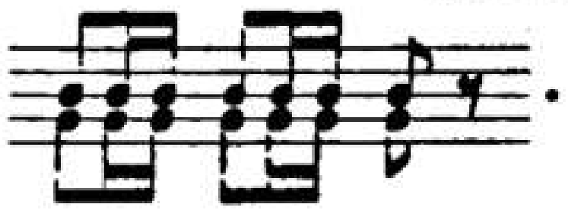
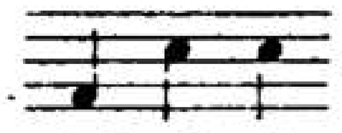
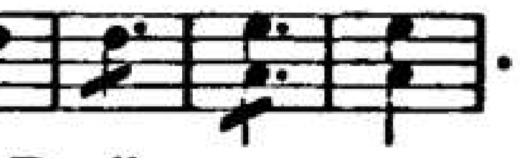
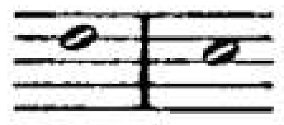
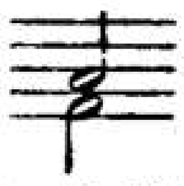
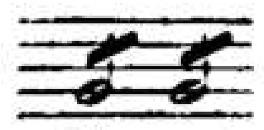
Rinaldo und Armida.

Zu den drei Rudolphschen Balletten wurde eine bis jetzt vollständig unbekannte Handschrift des Kgl. Hoftheater-Archivs zu Stuttgart benutzt. Es ist ein kleiner Querfolio-Band von 341 Seiten mit der Aufschrift: »Partidura à 7 Ballets«. Das Inhaltsverzeichnis führt auf:

1. La mort D'Herculles.
2. Alceste li Comet (sic!).
3. Renaud et Armide.
4. Psiche.
5. Medee et jason.
6. Primo Ballet del opera Calliroe.
7. Secondo Ballet del opera Calliroe.

Darunter ist mit Bleistift bemerkt: »von Rudolph«. Bei den einzelnen Balletten ist mit Ausnahme von Nr. 5 und 6 kein Autorname vermerkt. Die Médée trägt den Vermerk »dell Sig^{re} Rodolp«, vor dem 6. Ballett steht »del Sig^{re} Deller 1770«. Indessen ist kein Zweifel, daß auch die ersten vier Stücke von Rudolph herrühren, da ihre Musik durchaus den mit seinem Autornamen versehenen Textbüchern und den Beschreibungen Uriots und Tagliazucchis entspricht. Für den »Renaud« ist Rudolphs Verfasserschaft außerdem durch die Darmstädter Partitur bezeugt. Das siebente Ballett rührt augenscheinlich ebenfalls von Deller her; darauf weist sein ganzer Stil sowie der Umstand hin, daß Rudolph zur Zeit der Aufführung von Sacchinis »Callirroe« (11. Februar 1770) längst nicht mehr in Stuttgart weilte.

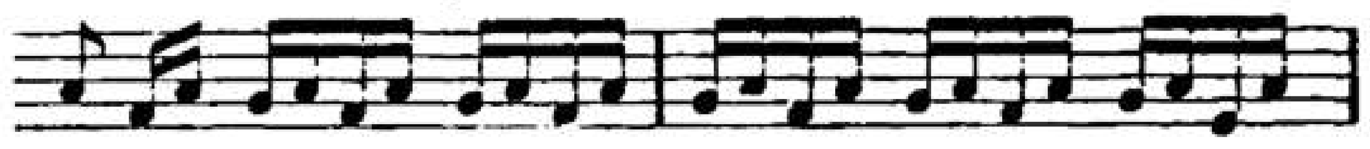
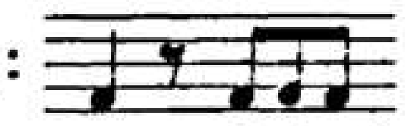
(Stuttgarter Partitur = S, Darmstädter Partitur = D.)

S. 157, Syst. 7 von unten, Takt 2 fehlt in der 1. Oboe die Punktierung (D).
S. 158, Syst. 5 von oben, Takt 4 fehlt in D das crescendo, ebenso zwei Takte später das f.
S. 159 sind in S, wie fast immer, die Oboen nicht als solche bezeichnet; ebenso in den folgenden Stücken die Hörner.
S. 160, Syst. 2 von oben, Takt 7 in S .
S. 160, Syst. 8 von oben, Takt 5 in S und D .
S. 160, Syst. 6 von unten, Takt 7 in S .
S. 161, Syst. 1 von oben, Takt 6—7 in D .
S. 162 in S »Larghetto« mit Bleistift darüber geschrieben.
S. 166, Syst. 4 von oben, Takt 1 in D und S a' statt gis'.
S. 166, Syst. 6 von unten, Takt 5 in D, fünftes Achtel cis'' statt h'.
S. 167, Syst. 3 von oben, Takt 2 in D letztes Achtel cis'' statt h'.
S. 168, Syst. 3 von oben, Takt 5 in S und D erstes Viertel .
S. 170, Syst. 2 von oben, zweiter Takt in S .
S. 171, Syst. 4 von oben, Takt 1 in S und D .
S. 171, Syst. 7 von unten, Takt 1 in D, erstes Achtel g'.
S. 172, Syst. 3 von oben, Takt 6, letztes Achtel in D und S a'.
S. 172, Syst. 7 von unten, Takt 4 in der 2. Oboe in D und S e''.
S. 172, Syst. 3 von unten, Takt 5 in S H.
S. 172, Syst. 11 von oben, Takt 6 in D erstes Viertel d'.
S. 172, Syst. 7 von unten, Takt 1—5 fehlen in D die Bogen.
S. 172, Syst. 7 und 8 von unten, Takt 5 fehlt in D das ♯ vor c''.
S. 173, Syst. 5 von oben, Takt 2, letztes Viertel in D 𝄽.
S. 174, Syst. 4 von oben, Takt 5—7 in D und S .
S. 175, Syst. 3 von oben, Takt 5, letztes Sechzehntel in D c''.
S. 176, Syst. 4 von oben, Takt 2—3 in D .
S. 176, Syst. 7 von unten, Takt 4, drittes Viertel in D in den Hörnern d''.
S. 177, Syst. 11 von unten, Takt 5, erste halbe Note in S .
S. 177, Syst. 6 von unten, Takt 4, erstes Taktdrittel in D c' d' 𝄾.
S. 178, Syst. 5 von oben, Takt 2, drittes Viertel fis.
S. 178, Syst. 5 und 6 von unten sind in D im dritten Takt die beiden Geigen vertauscht.
S. 179, Syst. 3 von oben, Takt 2, zweites Viertel in D a'.
S. 179, Syst. 5 von unten, Takt 1, erste Note in D d''.
S. 180, Syst. 3 von oben, Takt 2, erste Note d'.
S. 180, Syst. 1 von oben, Takt 5, 2. Oboe in D g'.
S. 183, Syst. 3 von oben, Takt 6 in D .
S. 183, Syst. 2 von oben, Takt 2, letzte Takthälfte in D .
S. 183, Syst. 3 von unten, Takt 6, in S und D erstes Viertel in Bratschen und Bässen .
S. 184, Syst. 10 von oben, Takt 2 in D .
S. 184, Syst. 4 von unten, Takt 4, erste Note in D es'.

BSB

La Mort d'Hercule.

S. 196, Syst. 7 von oben, Takt 1, erstes Achtel d'' statt cis''.
S. 197, Syst. 1 und 2 von oben, Takt 5, letztes Sechzehntel d'(d'') statt e'(e'').
S. 198, steht das Mineur in der Handschrift erst nach Nr. 6.
S. 200, Syst. 4 von unten, Takt 5, letztes Sechzehntel fis' statt e'.
S. 202, Syst. 1 von oben, Takt 1, fehlt ♮.
S. 206, Syst. 7 von unten, Takt 6, c'' statt d''.
S. 211, Syst. 7 von oben, Takt 3, h'' statt a''.
S. 211, Syst. 6 von unten, Takt 1, letztes Sechzehntel e'.
S. 215, Syst. 4 von oben, Takt 9 ff., ist die Notation der Bratsche irrtümlich um einen Takt verrückt:

S. 215, Syst. 3 von unten, Takt 9, erstes Viertel a.
S. 217, Syst. 5 von oben, Takt 1, ganze Taktpause.
S. 218, Syst. 7 von oben, Takt 1: .
S. 218, Syst. 10 von oben, Takt 1, letztes Viertel a''.
S. 219, Syst. 3 von oben, Takt 4 und 5, erstes Viertel: .
S. 219, Syst. 5 von oben, Takt 3 und 4: .
S. 222, Syst. 9 von oben, Takt 3: .
S. 222, Syst. 4 von unten, Takt 2, erstes Achtel h'.
S. 223, Syst. 3 von oben, Takt 7, vorletztes Achtel a.
S. 224, Syst. 10 von unten, Takt 3, zweite Halbe d'.
S. 228, Syst. 3 von unten, Takt 6, fis gis a.
S. 229, Syst. 5 von unten, Takt 2, letztes Achtel a.
S. 229, Syst. 5 von unten, Takt 6, erstes Viertel cis'.
S. 234, Syst. 5 von unten, Takt 4, fehlt das ♯.
S. 236, Syst. 1 von unten, Takt 3, erstes Viertel: .
S. 240, Syst. 8 von oben, Takt 3, letztes Viertel d.
S. 241, Syst. 3 von oben, Takt 6 f., fehlen Corni und Trombe.
S. 241, Syst. 3 von unten, Takt 4, erstes Achtel h.

Medea.

Rudolphs »Medea« kannte man bisher nur in der Fassung, die am 30. Jan. 1780 in der Pariser Académie Royale zur Aufführung gelangte. Diese Partitur[1]), die mit einer detaillierten Inhaltsangabe versehen ist, entspricht im großen und ganzen dem Stuttgarter Textbuch von 1763, dagegen konnte man schon aus dem großen Umfang, sowie aus dem reichen orchestralen Apparat (vor allem aus der Verwendung der dem Stuttgarter Orchester von 1763 unbekannten Klarinetten) schließen, daß es sich um eine Überarbeitung der ursprünglichen Gestalt des Balletts handelte. Die Auffindung der Partitur von 1763 ermöglicht es nunmehr, die Gesichtspunkte, die bei der Umarbeitung maßgebend waren, festzustellen. Dabei zeigt sich, daß Rudolph zwar die dramatischen Orchesterszenen, wenn auch zum Teil mit reicherer Instrumentation, in die spätere Bearbeitung übernommen, dagegen zur Steigerung des äußeren Glanzes eine große Anzahl von Tänzen und Aufzügen hinzugefügt hat, die mit der Handlung als solcher nur locker verbunden sind. So umfassen die Wettspiele, die Kreon dem Jason zu Ehren und um Medea abzulenken veranstaltet,

1) Großh. Bibliothek in Darmstadt.

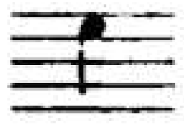
BSB

in der Pariser Partitur einen ganzen Akt mit neun Nummern, während ihnen die Stuttgarter nur eine einzige (Nr. 1) widmet. Ebenso hat die Szene, wo Kreon in feierlicher Versammlung dem Throne zugunsten Jasons entsagt und seinen Eid ablegt, worauf das Volk jubelnd den neuen Fürsten begrüßt, in der Pariser Fassung eine beträchtliche Erweiterung gegenüber den zwei Nummern der Stuttgarter (Nr. 11 und 12) erfahren. Sie bringt hier eine weihevolle, den Opferszenen der französischen Oper nachgebildete priesterliche Aktion, dann ein glänzendes Fanfarenstück und endlich einen marschartigen Aufzug der Priester des Hymen, der bei der Überreichung der Hochzeitsschale wieder in feierlich getragene Akkorde übergeht, bis schließlich die Dazwischenkunft Medeas das ganze Bild verändert. Diese ganze, im Stil der französischen Oper gehaltene Szene (wie sie sich in ähnlicher Weise in Rudolphs »Aveugle de Palmire« findet) fehlt in der Stuttgarter Partitur. Ebenso hat die Schlußszene vom Tode Jasons ab eine ganz neue, weit umfangreichere Komposition erhalten, die namentlich den Brand des Palastes und die Abfahrt Medeas durch die Luft in breiten Zügen schildert. Auch die Ouvertüre der Pariser Medea ist eine umfangreiche Neuschöpfung in Form des ersten Sonatensatzes.

Man erkennt ohne weiteres, daß die Pariser Bearbeitung auf eine Verstärkung des rein sinnlichen, äußerlich-dekorativen Elementes hinausläuft, während in der Stuttgarter Fassung der Schwerpunkt auf den dramatischen Szenen beruht. Diese — es sind die Nummern 5, 6, 7, 8, 13 und 14 — sind denn auch mehr oder weniger unverändert in die spätere Gestalt übergegangen, allerdings haben sie hier der Masse reiner Tanzstücke und Aufzüge gegenüber einen bedeutend ungünstigeren Stand. Man glaubt deutlich zu erkennen, daß die Zeit des echten dramatischen Balletts bereits vorüber war.

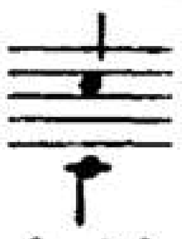
S. 246, S. 1 von oben, Takt 8, nur b'' statt des Doppelgriffs.

S. 254, Syst. 2 von oben, Takt 5 .

S. 263, Syst. 4 von unten, Takt 5, erstes Viertel .

S. 266, Syst. 3 von oben, Takt 8 .

S. 269. Der Part der Trompeten und Pauken ist in der Partitur der Chaconne am Schluß besonders angefügt.
S. 274, Syst. 3 von oben, fehlt in Takt 9—10 das ♯.
S. 274, Syst. 8 von oben, Takt 9 = Takt 8.
S. 274, Syst. 7 von unten, Takt 4, in Ob. 2 d'' statt c''.

S. 279, Syst. 7 von unten, Takt 5, erstes Viertel .

S. 286, Syst. 2 von oben, Takt 8, zweites Viertel cis' gis'.
S. 290, Syst. 4 von oben, Takt 5, zweite Halbe d.
S. 290, Syst. 5 von unten, Takt 7, erstes Viertel c''
S. 290, Syst. 4 von unten, Takt 8, erste Halbe fis'.

Halle a. S., Januar 1913.

Hermann Abert.

BSB

F. DELLER
ORPHEUS UND EURYDICE
BESETZUNG UND TEXTBUCH
(FRANZÖSISCH MIT DEUTSCHER ÜBERSETZUNG)

NEBST REVISIONSBERICHT

ORPHÉE ET EURIDICE.
BALLET HÉROIQUE.

PERSONNAGES.

ORPHÉE, Monsieur Lepy. | EURIDICE, Mademoiselle Toscani.

PREMIÈRE ENTRÉE.

Ombres Heureuses.

Mademoiselle Nency. | Mademoiselle Salomony.
Monsieur Picq. | Monsieur Leger.

Mesdemoiselles: Ricci, Malter, Blondeval, Durand, Toscani C., Adelaïde, Boudet, Massu, Crônier, Rosalie, Riccieri, Artus, Aletta, Delaître, Dorfeuille, Marcadet.

Messieurs: Dauvigny, Simonet, du Poncel, Pietro, Felix, Grégoire, le Fèvre, Rousseau..

SECONDE ENTRÉE.

PLUTON, Monsieur Vestris, cadet. | PROSERPINE, Mademoiselle Durand.

Divinités Infernales.

Messieurs: Dauvigny, Leger, Simonet, du Poncel, Pietro.

Spectres.

Messieurs: Trancart, Favier, Clément, Vallentin, Regina cadet, Gasparo.

TROISIÈME ENTRÉE.

Pastres.

Monsieur Delaître. | Monsieur Regina.
Mademoiselle Guidi. | Mademoiselle Radicati.

Messieurs: Felix, le Fèvre, Annello, Durand, Drouville, Casselli.

Mesdemoiselles: Evrard, Riccieri, Artus, Delaître, Dorfeuille, Armenie.

QUATRIÈME ENTREE.

BACCHUS, Monsieur Vestris, C(adet). | L'AMOUR, Monsieur Noverre, fils.

Driades, Amadriades, Bacchantes et Ménades.

Mesdemoiselles: Nency, Salomoni.

Mesdemoiselles: Ricci, Toscani C., Adelaïde, Blondeval, Durand, Malter, Crônier, Boudet, Massu, Rosalie, Aletta, Marcadet.

Faunes, Sylvains, Satyres, Egipans etc.

Messieurs: Leger et Picq.

Messieurs: Dauvigny, Clément, Favier, Simonet, Vallentin, Trancart, Pietro, Grégoire, Rousseau, du Poncel, Gasparo, Regina c. et les seize Pastres de la troisième Entrée.

BSB

SCÈNE I.

La décoration représente le Fleuve Acheron. D'un côté l'on aperçoit les portes de l'Enfer et de l'autre des rochers arides.

Orphée paroit, il exprime sa douleur: la perte d'Euridice déchire son âme; et les soupirs qu'il mêle aux accents de sa lyre rendent tout le désespoir auquel il est en proie.

Ce mortel chagrin fait place à l'horreur dont le saisit la vue des tristes lieux où son amour l'a conduit. Il ne voit à l'aide d'une pâle lueur que des rochers affreux: il aperçoit en frémissant les portes de l'Enfer: il n'entend que des plaintes, que des cris de rage et de désespoir, que de profonds gémissements, que des hurlements effroyables que poussent à la fois les ombres criminelles. Bientôt la terreur qui semble glacer ses sens est dissipée par l'espérance de revoir ce qu'il aime. Il touche sa lyre, dont le pouvoir enchanteur se fait sentir à l'inflexible Caron. Le Nocher infernal déride son front, son visage pâle et livide s'anime, il monte sur la proue de sa barque, il s'appuye sur une de ses rames, et prête une oreille attentive aux accords harmonieux du Chantre de la Thrace. Orphée que la violence de son amour porte à tout entreprendre, s'avance vers le fleuve. Caron le reçoit dans sa nacelle, et le conduit aux sombres bords de l'Empire de Pluton. Il redouble les accords de sa lyre: les portes de l'Enfer en gémissant sur leurs gonds, s'ébranlent et s'entr'ouvrent: Cerbère retient ses aboyements pour écouter les chants mélodieux qui le frappent. Orphée triomphant pénètre dans l'infernal séjour.

SCÈNE II.

La Décoration représente les Champs Elisées.

La vue d'un Mortel étonne les Ombres heureuses. De jeunes Amants morts d'amour quittent leurs berceaux de Mirthes et d'Amaranthes, pour se ranger autour d'Orphée, des Héros qui ont versé leur sang pour leur patrie, abandonnent leur sombres allées, et accourent auprès de lui; tous sont frappés également d'un spectacle si nouveau. Les chants d'Orphée rappellent aux uns les douceurs de l'amour, aux autres les avantages de la gloire; et chaque ombre se trouve, pour ainsi dire, ramenée à son premier panchant, par l'expression vraie des traits harmonieux qui le caractérisent.

Cependant Orphée cherche des yeux sa chère Euridice. Il la nomme cent fois, il la demande avec empressement; et il est pénétré de la plus vive inquiétude, lorsqu'il aperçoit sous un Berceau de Rose et de Jasmin une Ombre, qui levant les bras vers le ciel, semble implorer son secours, puis qui les laissant retomber, paroit se plonger dans les larmes et la douleur. A ces marques de sensibilité, Orphée croit reconnoître son Euridice: il vole vers elle, il s'arrête, il mêle sa voix aux accents de sa lyre, il appelle Euridice en soupirant. Cette fidèle épouse frappée par des sons si chers à son cœur, lève la tête, tourne le yeux, et reconnoit Orphée. Elle se lève, elle accourt, elle lui tend les bras; elle chancelle, elle recule de surprise et de joie. L'heureux Orphée, aussi troublé qu'elle, éprouve les mêmes passions, le même embarras, la même volupté, le même enchantement: ils sont dans cette espèce d'extase qui accompagne et marque toujours l'excès du plaisir, lorsque le sentiment en est aussi vrai, que la source en est pure. Pendant cet instant délicieux, les Ombres heureuses lèvent insensiblement le voile qui dérobe à Orphée les traits d'Euridice. Ce tendre époux convaincu de la réalité de son bonheur vole à son épouse, il se précipite à ses genoux. Euridice le serre étroitement dans ses bras. Les Ombres heureuses, témoins d'une reconnoissance si touchante, les entourent, semblent partager leur félicité et s'empressent à la célebrer par des danses voluptueuses, dans lesquelles Orphée et Euridice expriment toute l'ardeur qui les enflamme.

Orphée impatient de retirer Euridice du séjour des Ombres la quitte avec l'espérance de pouvoir fléchir en sa faveur Proserpine et Pluton.

SCÈNE III.

La décoration représente le palais de Pluton. Ce Dieu et Proserpine sont sur leur trône, les Juges des Enfers sont grouppés à leurs pieds. L'on aperçoit derrière les colonnes de ce palais un des fleuves de l'Enfer, et les tourments des criminels detenus dans le Tartare.

Orphée paroit: l'Enfer frémit de la témérité de ce Mortel. Orphée s'avance en tremblant, il se prosterne au pied du trône de Pluton. Les sons tendres et touchants ébranlent les habitants de cet affreux séjour. Les Danaïdes attentives suspendent leur pénible emploi, le malheureux Ixion se repose sur sa roue, le rocher de Sisiphe démeure immobile. Tantale oublie sa soif dévorante, les noirs Spectres du Tartare dansent autour d'Orphée, les Parques laissent échapper leurs ciseaux de leurs mains. Les Euménides interrompent leurs cruelles exécutions. La farouche Proserpine s'adoucit en murmurant, et le Dieu des Enfers est ému pour la première fois. Orphée lui demande sa chère Euridice, il le conjure de la lui rendre. Pluton sensible à sa prière et plus encore à la manière dont il s'exprime, accorde la demande, en lui imposant la barbare condition de ne jetter les yeux sur Euridice, qu'il ne soit sorti de l'Empire des Morts.

SCÈNE IV.

On amène Euridice. Elle est effrayé des tristes objets qui l'environnent, elle vole vers son époux, qui lui tendant une main tremblante, et détournant la vue, craint déjà de manquer à la condition qui lui est imposée. Euridice allarmée de l'embarras qui se peint dans l'action et les mouvements d'Orphée, en attribue la cause à l'indifférence. Elle le presse de tourner les yeux vers elle et de la rassurer. Mais voyant qu'il s'obstine à lui dérober ses regards, et qu'il refuse de se prêter à son empressement, elle retire sa main et se livre à son dépit. Orphée qui ne tient plus son Euridice, ignore si elle le suit. Il est en proie à l'inquiétude, à la crainte et à l'impatience: il veut se tourner vers elle. Mais l'arrêt de Pluton balance ses désirs. Il appelle Euridice, il lui tend la main; et entraîné tout à coup par la crainte de l'avoir perdue il se rétourne avec précipitation pour la chercher. A l'instant des Démons vigilants à accomplir les ordres de Pluton, s'élancent sur Euridice, et tentent de l'enlever à Orphée. Cette tendre

BSB

épouse lutte contre leurs fureurs, elle se débarrasse de leurs bras, se jette dans ceux de son époux et semble y défier leur barbarie. Alors la troupe infernale se divise, puis réunissant ses efforts sépare et entraîne les deux époux. Ils se jettent l'un et l'autre aux pieds de ces monstres, pour implorer leur pitié. Orphée touche sa lyre, dont les sons semblent désarmer les Démons et calmer leurs fureurs: l'Amour va triompher une seconde fois de la Mort et des Enfers. Tisifoné accourt. Cette inéxorable Furie ranime par le sifflement de ses serpents la cruauté de la troupe infernale. Orphée et Euridice font un dernier effort pour se rapprocher. Mais les Démons attentifs à exécuter l'ordre qu'ils ont reçu, les entraînent, et les enlèvent, pour les séparer sans retour. Les deux infortunés étendent leurs bras languissants au dessus des têtes des effroyables Spectres qui les emportent, et ils se disent en gémissant d'éternels adieux.

SCÈNE V.

L'Amour sensible à la douleur et aux cris de ces Amants, dont la constance et la tendresse font l'ornement de son Empire, vole, et traverse les airs, en poursuivant les Démons qui enlèvent Euridice. Ce Dieu vient la demander à Pluton, ou l'arracher par son pouvoir à l'Empire des Morts.

SCÈNE VI.

La décoration représente une partie du Mont Rhodope.
L'Hebre serpente au bas de ces côteaux.

Orphée inconsolable de la double perte de son Euridice, cherche la solitude, pour s'abandonner entièrement à sa douleur. Des Nymphes attirées par les charmes de l'harmonie, l'invitent à quitter ces affreux déserts, pour venir habiter des lieux plus riants. Orphée toujours fidèle à Euridice, rejette et méprise leurs conseils. Également insensible à leurs attraits et à ceux de la volupté, dont elles lui présentent diverses images, il les fuit avec dédain. Les Nymphes irritées le quittent, en exprimant leur honte et leur colère.

SCÈNE VII.

Aux accents de la lyre d'Orphée, la décoration change successivement de forme, et s'embellit par gradations. Des arbres viennent se ranger sur les rochers arides, les ronces font place aux fleurs, les antres se transforment en berceaux de myrthes. Des orangers naissent autour d'Orphée; et leurs rameaux entrelacés lui forment un ombrage agréable. Le coteau se couvre des vignes, qui en grandissant s'unissent, et composent des guirlandes. Les oiseaux répètent les sons d'Orphée, les animaux les plus féroces s'assemblent autour de lui. Des laboureurs et des vendangeurs quittent leurs travaux pour se livrer aux transports de leur joie. La nature enfin semble rendre hommage au Chantre de la Thrace, en s'empressant d'embellir sa solitude, par les plus agréables métamorphoses.

SCÈNE VIII.

Les Nymphes irritées paroissent à la tête des Bacchantes. Ces femmes sont armées de thirses, plusieurs d'entr'elles ont des flûtes et des tambourins. Livrées à leurs Bacchiques fureurs, elles cherchent Orphée, pour en faire la victime de leur rage. Elles ne l'ont pas plutôt aperçu, qu'elles s'élancent sur lui. Moins sensibles que les bêtes les plus féroces, elles ne répondent à ses accents, qu'en lui portant des coups rédoublés de leurs thirses; et elles le renversent sur des rochers, paroissant déterminées à l'immoler à leur ivresse.

SCÈNE IX. et dernière.

Bacchus justement irrité d'un tel sacrifice et s'intéressant aux jours d'un Mortel qui fait le plus bel ornement de ses fêtes, paroit, et descend le Mont Rhodope. Ce Dieu est dans un char trainé par des tigres. Une foule de Satyres et de Silvains le devance, il est suivi par une troupe de jeunes Faunes qui portent les instruments consacrés à son culte. Les Bacchantes effrayés des regards menaçants du Dieu, reculent, et n'osent plus lever les yeux. La terre s'entr'ouvre: il en sort une legère vapeur, qui se dissipant insensiblement, laisse voir l'Amour avec Euridice.

Orphée est bientôt ranimé par la présence de ce Dieu charmant. Il ouvre les yeux mourants, il se relève. Mais quelle est sa surprise, lorsqu'il aperçoit son épouse qui lui est rendue par l'Amour. Pénétré de la joie la plus vive, il rend hommage au Dieu de Cythère, et partage sa reconnoissance entre lui et Bacchus. Puis, se retournant vers Euridice, il se livre aux transports que sa tendresse lui inspire. Les Faunes, les Silvains et les Satyres s'unissent aux Bacchantes par des danses vives et voluptueuses. L'Amour et Bacchus prennent part à cette fête, qui est leur commun ouvrage. Orphée et Euridice, au comble du bonheur, expriment leur reconnoissance et leur félicité; et le Ballet se termine par un groupe général, qui peint tout à la fois les voluptés de l'Amour, et les plaisirs de Bacchus.

BSB

ERSTE SZENE.

Die Dekoration stellt den Fluß Acheron dar. Auf der einen Seite gewahrt man die Pforten der Unterwelt und auf der andern kahle Felsen.

Orpheus erscheint. Er gibt seinem Schmerze Ausdruck; der Verlust Eurydices zerreißt ihm das Herz und die Seufzer, die er unter die Töne seiner Leier mengt, geben die ganze Verzweiflung wieder, deren Beute er ist.

Dieser tödliche Kummer macht dem Gefühl des Schreckens Platz, der ihn beim Anblick der düsteren Umgebung, in die ihn seine Liebe geführt hat, überfällt. Bei fahlem Lichtschein erblickt er nur drohende Felsen, schaudernd gewahrt er die Pforten der Unterwelt und vernimmt nur Wehklagen, nur die Schreie der Wut und Verzweiflung, tiefe Seufzer und fürchterliches Heulen, das die verdammten Schatten zu gleicher Zeit ausstoßen. Bald wird der Schrecken, der seine Sinne erstarren zu machen scheint, durch die Hoffnung auf das Wiedersehen mit der Geliebten verscheucht. Er greift in die Saiten seiner Leier, deren Zaubermacht sich bei dem unbeugsamen Charon bemerklich macht. Der Totenfährmann glättet seine Stirne, sein bleiches und fahles Antlitz belebt sich, er steigt auf das Vorderteil seines Kahnes, stützt sich auf eines seiner Ruder und leiht den harmonischen Akkorden des thrazischen Sängers aufmerksam sein Ohr. Orpheus, den die Gewalt seiner Liebe antreibt, alles zu wagen, schreitet an den Fluß vor. Charon nimmt ihn in seinem Kahn auf und fährt ihn an die dunkeln Ufer von Plutons Reich. Er verdoppelt die Klänge seiner Leier. Die Pforten der Unterwelt ächzen in ihren Angeln, brechen auf und öffnen sich. Zerberus hält in seinem Gebell inne, um dem melodischen Gesang zu lauschen, der zu ihm dringt. Orpheus tritt triumphierend in das unterirdische Reich ein.

ZWEITE SZENE.

Die Dekoration stellt die elysischen Gefilde dar.

Der Anblick eines Sterblichen setzt die seligen Schatten in Erstaunen. Junge Liebende, die an ihrer Liebe gestorben, verlassen ihre Lauben aus Myrten und Amarant, um sich um Orpheus zu scharen; Schatten, die ihr Blut für das Vaterland vergossen, eilen aus ihren dunkeln Alleen herbei und umringen ihn: alle sind gleichermaßen von einem solchen neuen Schauspiel ergriffen. Die Gesänge des Orpheus rufen bei den einen die Süßigkeiten der Liebe, bei den andern die Lorbeeren des Ruhmes in die Erinnerung zurück und jeder Schatten fühlt sich sozusagen zu seiner ersten Neigung zurückgeführt durch den wahrhaften Ausdruck der harmonischen Züge, die für sie bezeichnend sind.

Indessen späht Orpheus mit seinen Augen nach seiner teuren Eurydice. Er ruft sie hundertmal beim Namen, forscht mit Begierde nach ihr und wird von der lebhaftesten Unruhe ergriffen, als er unter einer Laube von Rosen und Jasmin einen Schatten bemerkt, der, die Arme gen Himmel erhoben, seine Hilfe anzurufen scheint und dann, sie wieder sinken lassend, sich den Tränen und dem Schmerze völlig hingibt. An dieser Weichheit der Gefühle glaubt Orpheus seine Eurydice zu erkennen, er eilt auf sie zu, bleibt stehen, mischt seine Stimme mit den Klängen seiner Leier und ruft sie herbei. Diese treue Gattin erhebt, ergriffen von den ihrem Herzen so teuren Tönen, das Haupt, wendet den Blick und erkennt Orpheus. Sie erhebt sich, eilt herbei und streckt ihm die Arme entgegen; sie wankt und weicht zurück vor Überraschung und Freude. Der glückliche Orpheus, ebenso verwirrt wie sie, empfindet dieselbe Leidenschaft, dasselbe Erstaunen, dasselbe Glück, denselben Zauber: sie befinden sich in jenem Zustand der Verzückung, der stets das Übermaß des Glücks begleitet und kennzeichnet, wenn die Empfindung davon ebenso wahr, wie die Quelle rein ist. Während dieses wonnevollen Augenblicks heben die seligen Schatten unmerklich den Schleier, der dem Orpheus Eurydices Züge verhüllt. Der zärtliche Gatte, der nunmehr die Gewißheit von der Wirklichkeit seines Glückes besitzt, eilt auf seine Gemahlin zu und wirft sich ihr zu Füßen. Eurydice schließt ihn innig in ihre Arme. Die seligen Schatten umringen sie als Zeugen eines so rührenden Wiedersehens, scheinen an ihrem Glück teilzunehmen und beeilen sich, es durch verführerische Tänze zu feiern, in denen Orpheus und Eurydice die ganze Glut, die sie beseelt, zum Ausdruck bringen.

Orpheus, voll Ungeduld bestrebt, Eurydice dem Schattenreiche zu entreißen, verläßt sie mit der Hoffnung, Proserpina und Pluto zu seinen Gunsten stimmen zu können.

DRITTE SZENE.

Die Dekoration stellt den Palast des Pluto dar. Dieser Gott und Proserpina sitzen auf ihrem Thron, die Richter der Unterwelt sind zu ihren Füßen gruppiert. Hinter den Säulen des Palastes gewahrt man einen der Unterweltsflüsse und alle Qualen der Missetäter, die im Tartarus gefangen sind.

Orpheus erscheint, die Unterwelt knirscht über die Verwegenheit dieses Sterblichen. Orpheus naht sich unter Zittern, er wirft sich vor Plutos Thron zur Erde. Seine zarten und rührenden Klänge erschüttern die Bewohner dieses Ortes des Grauens. Die Danaiden stellen lauschend ihre mühevolle Beschäftigung ein, der unglückliche Ixion ruht auf seinem Rade aus, der Felsblock des Sisyphus bleibt unbeweglich. Tantalus vergißt seinen verzehrenden Durst, die schwarzen Gespenster des Tartarus schlingen einen Reigen um Orpheus, die Parzen lassen ihre Scheren den Händen entgleiten. Die Eumeniden unterbrechen ihr grausames Rachewerk. Die grimmige Proserpina erheitert unter Gemurmel ihre Züge und der Gott der Unterwelt fühlt zum ersten Male Rührung. Orpheus bittet ihn um seine teure Eurydice, er beschwört ihn, sie ihm zurückzugeben. Pluto, empfänglich für seine Bitte und noch mehr für die Art, wie er sie vorbringt, erhört sein Flehen, legt ihm aber die grausame Bedingung auf, keinen Blick nach Eurydice zu werfen, bevor er nicht das Totenreich verlassen habe.

VIERTE SZENE.

Eurydice wird herbeigeführt. Sie ist erschrocken über die grauenhafte Umgebung und eilt auf ihren Gatten zu, der ihr seine zitternde Hand reicht und den Blick abwendend schon fürchtet, der ihm auferlegten Bedingung nicht zu genügen. Eurydice, beunruhigt durch die Verlegenheit, die sich in dem Gebaren und den Bewegungen des Orpheus abspiegelt, erblickt die Ursache davon in

BSB

seiner Gleichgültigkeit. Sie bestürmt ihn, ihr seinen Blick doch zuzuwenden und sie zu beruhigen. Als sie aber sieht, daß er ihr beständig seinen Blick entzieht und sich weigert, ihrem Drängen nachzugeben, zieht sie ihre Hand zurück und überläßt sich ihrem Unmut. Orpheus, der seine Eurydice nicht mehr festhält, weiß nicht, ob sie ihm noch folgt. Er fällt der Unruhe, Furcht und Ungeduld anheim, er will sich nach ihr umwenden. Aber Plutos Spruch hält seinen Wünschen die Wage. Er ruft Eurydice, streckt ihr die Hand hin und plötzlich übermannt von der Angst, sie verloren zu haben, wendet er sich hastig um, sie zu suchen. Alsbald stürzen sich Dämonen, die mit der Ausführung vou Plutos Befehlen betraut sind, auf Eurydice und suchen sie Orpheus zu entreißen. Die zärtliche Gattin kämpft gegen ihr Wüten, entringt sich ihren Armen, wirft sich in die ihres Gatten und scheint hier ihrer Grausamkeit Trotz zu bieten. Nun teilt sich die Unterweltsschar, vereinigt dann ihre Kräfte, trennt die beiden Gatten und reißt sie auseinander. Beide werfen sich den Ungeheuern zu Füßen, um ihr Erbarmen anzurufen. Orpheus spielt seine Leier, deren Töne die Dämonen zu entwaffnen und ihre Wut zu beruhigen scheinen; die Liebe triumphiert noch einmal über Tod und Unterwelt. Tisiphone eilt herbei. Diese unerbittliche Furie entfacht durch das Zischen ihrer Schlangen die Grausamkeit der Unterweltsschar aufs neue. Orpheus und Eurydice machen eine letzte Anstrengung, sich zu nähern. Aber die Dämonen, sorgsam darauf bedacht, den erhaltenen Befehl auszuführen, reißen sie auseinander und führen sie weg, um sie auf Nimmerwiedersehen zu trennen. Die beiden Unglücklichen strecken ihre ermattenden Arme über die Häupter der schrecklichen Gespenster, die sie wegführen, aus und rufen sich unter Seufzen auf ewig Lebewohl zu.

FÜNFTE SZENE.

Der Liebesgott, gerührt durch den Schmerz und die Schreie dieses Liebespaares, dessen Standhaftigkeit und Zärtlichkeit die Zierde seines Reiches ausmachen, schwebt durch die Lüfte herbei und verfolgt die Dämonen, die Eurydice wegführen. Der Gott schickt sich an, sie dem Pluto abzufordern oder sie mit seiner Macht dem Totenreich zu entreißen.

SECHSTE SZENE.

Die Dekoration stellt einen Teil des Berges Rhodope dar. Am Abhang desselben schlängelt sich der Hebrus dahin.

Orpheus, über den doppelten Verlust seiner Eurydice untröstlich, sucht die Einsamkeit auf, um sich ganz seinem Schmerze hinzugeben. Nymphen, die der Reiz seiner Harmonien angelockt, fordern ihn auf, diese wüste Einöde zu verlassen, um in lachenderen Gegenden seinen Wohnsitz aufzuschlagen. Orpheus, der Eurydice stets treu ist, verwirft und verachtet ihre Anschläge. Gleich unempfänglich gegen ihre Lockungen und gegen die der Lust, von der sie ihm verschiedene Bilder hervorzaubern, entflieht er ihnen mit Abscheu. Gereizt verlassen ihn die Nymphen mit dem Ausdrucke der Scham und des Zornes.

SIEBENTE SZENE.

Auf die Klänge von Orpheus' Leier wechselt die Dekoration allmählich ihr Aussehen und verschönert sich stufenweise. Bäume kommen herbei und verteilen sich auf den dürren Felsen, die Sträucher machen Blumen Platz, die Höhlen verwandeln sich in Myrtenlauben. Orangenbäume wachsen um Orpheus und ihre verschlungenen Zweige bilden ein angenehmes Schattendach für ihn. Der Abhang bedeckt sich mit Weinstöcken, die während des Wachsens sich verschlingen und Girlanden bilden. Die Vögel singen die Töne des Orpheus nach, die wilden Tiere scharen sich friedlich um ihn. Die Arbeiter und Winzer verlassen ihre Arbeit, um sich ihrem Freudentaumel hinzugeben. Die Natur selbst endlich scheint dem Sänger Thraziens zu huldigen, indem sie sich beeilt, seine Einsamkeit durch die angenehmsten Verwandlungen zu verschönern.

ACHTE SZENE.

Die gereizten Nymphen erscheinen an der Spitze der Bacchantinnen. Diese Weiber sind mit Thyrsusstäben bewaffnet, mehrere unter ihnen haben Flöten und Tambourins. Ganz ihrer bacchischen Verzückung hingegeben, suchen sie Orpheus, um ihn zum Opfer ihrer Wut zu machen. Sie haben ihn kaum bemerkt, als sie sich schon auf ihn stürzen. Weniger empfänglich als die wildesten Tiere antworten sie seinem Gesang nur mit verdoppelten Schlägen ihrer Stäbe und stoßen ihn auf die Felsen nieder, allem Anscheine nach entschlossen, ihn ihrem Rausche zu opfern.

NEUNTE UND LETZTE SZENE.

Bacchus, in gerechter Entrüstung über ein solches Opfer und voll Teilnahme für das Leben eines Sterblichen, der die schönste Zier seiner Feste bewirkt, erscheint und steigt vom Berge Rhodope hernieder. Dieser Gott fährt auf einem von Tigern gezogenen Wagen. Eine Menge von Satyrn und Waldgöttern geht ihm voraus, eine Truppe von Faunen mit den seinem Dienst geweihten Instrumenten folgt ihm. Die Bacchantinnen weichen erschreckt durch die drohenden Blicke des Gottes zurück und wagen nicht mehr die Augen zu erheben. Die Erde öffnet sich; ein leichter Dampf geht daraus hervor, der sich unmerklich zerstreut und den Liebesgott mit Eurydice sehen läßt.

Orpheus wird durch die Gegenwart dieses lieblichen Gottes bald neu belebt. Er öffnet die sterbenden Augen und richtet sich auf. Aber wie groß ist seine Überraschung, als er seine ihm vom Liebesgott zurückgegebene Gattin gewahrt! Von der lebhaftesten Freude durchdrungen, huldigt er dem Gotte von Cythera und teilt seine Dankbarkeit zwischen ihm und Bacchus. Dann, sich zu Eurydice wendend, überläßt er sich der Wonne, die seine Zärtlichkeit ihm eingibt. Die Faune, Waldgötter und Satyrn vereinigen sich mit den Bacchantinnen in lebhaften uud verführerischen Tänzen. Der Liebesgott und Bacchus nehmen teil an diesem Feste, das ihr gemeinsames Werk ist. Orpheus und Eurydice auf dem Gipfel ihres Glückes drücken ihre Dankbarkeit und Seligkeit aus, und das Ballett schließt mit einer allgemeinen Gruppe, welche zu gleicher Zeit die Wonnen des Liebesgotts und die Freuden des Bacchus darstellt.

Orpheus und Eurydice.

Uriot berichtet darüber[1]): »Es ist von ganz verschiedenem, ja selbst entgegengesetztem Charakter. Ungeachtet es ebenfalls ein Ganzes ausmacht, so hat der Erfinder doch die Geschicklichkeit gehabt, eine gedoppelte Handlung darin anzubringen, indem er es gleichsam in zwey Theile getheilet, deren jeder ein besonderes Ballett ausmachet, welches ohne das andere aufgeführet werden könnte. Diese Anmerkung dienet dazu, die Länge desselben zu entschuldigen ...« Nach einer Charakterisierung des Tänzers Lepy, der den Orpheus, und der Toscani, die die Eurydice darstellte, fährt der Bericht fort: »Den Auftritt der glücklichen Schatten machten 18 Tänzer und Tänzerinnen von der ersten Classe. Pluto, den der jüngere Vestris auf eine majestätische Art vorstellte, hatte einen Hof, dessen vornehmste Personen 12 andere Tänzer waren. Den Aufzug von Schäfern tanzten 16 Figuranten, so die Herren Delaitre und Regina an ihrer Spitze hatten.... Bacchus und der Amor machten einen großen Eindruck in dem letzten Theile des Balletts, welches durch einen Trup Dryaden oder Bacchantinnen oder eine gleiche Anzahl Faune oder Waldgötter, alle mit Tambourins in der Hand, beschlossen wird, ohne die 16 Schäfer des vorhergehenden Aufzugs zu rechnen. Ein Chor zusammen, welches das Fest der Bacchanalien der Alten in seinem ganzen Pompe darstellte.... Herr Balletti ... erweckte in den Tambourinstücken ... Aller Verwunderung ...

Ob es schon unsere Absicht nicht ist, uns in eine umständliche Beschreibung ... einzulassen, ... so können wir uns doch nicht entbrechen, etwas von derjenigen zu sagen, wo Eurydice dem Orpheus unter der Bedingung zurückgegeben worden, daß er sie nicht bälder als bis sie die Gränzen der Hölle überschritten hätten, ansehen sollte. Der Streit zwischen der Furcht, seine geliebte Gemahlinn wieder zu verliehren, und die Begierde, sie wieder zu erblicken, sind in diesem Auftritte von Herrn Lepi auf eine solche ausnehmende Weise ausgedrücket, daß dieser vortreffliche Tänzer dem Zuschauer diese beyde Leidenschaften in einem Grade mittheilet, der sie beynahe in seine Stelle versezet. Eurydice, welche von dem Urtheil des Pluto nichts weißt, schildert ihres Orts ihre Zärtlichkeit, ihre Unruhe und Empfindlichkeit auf eine so natürliche Weise, daß man so zu sagen über den Orpheus böse wird, daß er das ihm gegebene Verboth nicht bälder ausser Augen sezet. Die Schar der höllischen Geister, welche in dem Augenblicke auftritt, da er, durch die Ungedult seines Herzens dahingerissen, sich in die Arme seiner Gemahlinn wirft, um die Eurydice mit Gewalt zurück zu führen, gibt Stellungen zu sehen, welche den größten Mahlern zu Mustern dienen könnten. Die Abgeordnete des Pluto lassen, von den Tönen der Leyer des Orpheus gerühret, in ihrer Wuth nach, und werden endlich durch das Flehen der beiden Gatten, die sich ihnen zu Füssen werfen, erweichet. Schnell aber zeiget sich Tysiphone, welche Herr Balletti fürstellet. Das erschrökliche Geräusch ihrer Schlangen befeuert in einem Tanze, der die Kennzeichen von allem Entsezlichen an sich trägt, die Geister zu neuer Wuth. Orpheus und Eurydice verdoppeln ihre Bemühungen, sich wieder zu vereinigen, und nach verschiedenen, die erstgedachte noch übertreffenden Stellungen werden sie von der höllischen Bande, welche noch über die gräßliche Verzweiflung, von welcher sie gemartert werden, spottet, grausam von einander getrennet.

Hier ist es, wo der zweyte Theil des Balletts seinen Anfang nimmt. Er ist durchaus von der Erfindung des Herrn Noverre, und obschon die Mythologie damit nicht übereinstimmet, so erwecket er doch einen solchen vergnügenden Eindruck, daß man es dem Erfinder desselben Dank weißt, die edle Kühnheit gehabt zu haben, sich über die allgemein angenommene Meynung hinaus zu setzen.

Die Musik dieses ... Balletts ist von Herrn Teller, dessen zahlreiche Compositionen von allen Liebhabern der Kunst geschätzet und gesuchet werden. Er ahmet das Gebrüll des Donners nach: Er lässet das Getöse der Wellen hören; Er schildert die Entzückungen des Olymps und das Grausen des Tartarus; Ja er weißt selbst die Seele, die Empfindungen und Leidenschaften aller Personen, welche auf der Bühne erscheinen, auszudrücken.«

Zur Ergänzung dieses Berichts mag eine in den Theatralkassenregistern befindliche Notiz dienen, wonach für die Aufführung am 10. Jan. 1778 folgende Dekorationen neu angeschafft wurden: Prospekt des Acheron, Elysäische Felder, Palast des Pluto, Berg Rhodope. Auch wird das Vorkommen eines großen »Feuerwerks« erwähnt.

1) A. a. O. S. 47 ff. Orthographie und Stil sind beibehalten.

J. J. RUDOLPH
RINALDO
BESETZUNG, PROGRAMM UND REVISIONSBERICHT

RENAUD ET ARMIDE.
BALLET HÉROI-PANTOMIME [1]
TIRÉ
DU TASSE.

La Décoration représente un des bords de l'Oronte.

Renaud ayant délivré les captifs d'Armide, cette Magicienne résolut de s'en venger, & attira par les charmes de son art le jeune guerrier dans une isle de l'Oronte.

SCÈNE I.

Renaud arrivé dans l'Isle, trois Naïades sortent du fleuve, abordent tendrement le guerrier, et l'invitent à quitter la gloire, pour se livrer à la mollesse et à la volupté; le jeune Héros ne résiste pas longtems, il se laisse aller dans les bras des Naïades, qui l'entraînent sur un lit de gazon, ou il s'endort.

SCÈNE II.

Armide paroit et ne respire que la vengeance; elle tire un poignard pour immoler le guerrier, mais sa beauté & son air de noblesse suspendent le coup. Armide indignée de sa foiblesse veut le frapper, mais son bras est suspendu, le fer lui échappe de la main; l'amour succède à la vengeance, elle admire son vainqueur, elle s'assied à côté de lui, elle l'enchaîne avec des guirlandes des fleurs, et, par le pouvoir de son art, le lit de gazon est transformé en un char pompeux, qui s'enlève dans les airs.

SCÈNE III.

La Scène changée représente les jardins & le Palais d'Armide.

Armide & Renaud paroissent suivis d'une trouppe de Jeux et de Plaisirs; des Naïades et des Ondins sortent des fontaines, et s'empressent à rendre hommage à leur souveraine et à orner de guirlandes l'habit de Renaud.

SCÈNE IV.

Le chevalier Danois & Ubalde, après avoir surmonté tous les obstacles, que la Magie leur présentoit, paroissent sur la scène dans le dessein de délivrer Renaud, et de l'arracher du séjour de la mollesse, pour le rendre à la gloire; mais ces deux Chevaliers sont arrêtés encore par des esprits infernaux, déguisés sous des formes agréables. Le Chevalier Danois semble oublier la délivrance de Renaud, pour se livrer au plaisir que lui offre la Volupté; il croit retrouver sa maîtresse, & ce n'est qu'après un violent combat & les sollicitations d'Ubalde, que la vertu & la gloire triomphent de l'amour et des efforts de la Magie.

SCÈNE V.

Renaud & Armide accompagnés de leur suite témoignent par des danses la satisfaction de leurs cœurs. Cependant Armide & la suite quittent Renaud; celui-ci, qui veut suivre sa maîtresse, est arrêté par les deux Chevaliers; ils lui reprochent la foiblesse; le Danois lui présente le bouclier de diamant, qui a la vertu de démasquer les hommes, & de les rendre tels qu'ils sont; Renaud s'y regarde, & honteux de la situation de son âme il entre en fureur, il rougit de sa foiblesse, il arrache les fleurs qui ornent son habit. Les deux Chevaliers contents de leur victoire, font briller aux yeux du jeune Héros un sabre & un bouclier; il s'en empare; il invite ses amis à l'arracher d'un séjour, qui lui paroit odieux, & dans l'instant qu'ils se séparent à partir, Armide paroit.

SCÈNE VI.

Elle employe tous ses charmes pour retenir Renaud; elle se jette à ses genoux, elle la conjure de ne point l'abandonner. Celui-ci ne peut résister aux charmes de son Amante, la gloire cède encore à l'amour, il lui baise la main; les deux Chevaliers lui font mille reproches pour le rappeller à son devoir. Armide prête à être abandonnée tombe évanouie sur un lit de gazon; Renaud lui fait les adieux les plus tendres; mais les deux Chevaliers l'arrachent des bras de sa maîtresse & l'entraînent.

1) Die Besetzung dieses Balletts fehlt in den Textbüchern.

SCÈNE DERNIÈRE.

Armide revient de son évanouissement. Mais quel est son désespoir, lorsqu'elle ne voit plus Renaud! En vain elle l'appelle; furieuse de son infidélité, elle invoque les Démons & les Furies, qui lui obéïssent & accourent à sa voix, armés de poignards et de serpens; la Haine & la Vengeance volent à ses côtés; elle ordonne que l'on ravage et que l'on détruise son palais et ses jardins; les esprits infernaux allument leurs torches, ils y mettent le feu; tout s'écroule, tout se détruit, tout disparoit; Armide part sur un char, tenant à ses côtés la Haine & la Vengeance, et l'on ne voit plus qu'un désert affreux habité par des Monstres.

Uriot, Beschreibung usw., S. 145ff.:

Reinald, an dem sich Armide rächen will, weil er ihre Gefangenen befreyet hatte, ländet an einer mit dem Flusse Oront umgebenen Insul an. Die Nymphen laden ihn ein, sich durch Ergözlichkeiten, deren Genuß ihm diese Insul anbiethet, von seinen kriegerischen Bemühungen zu erholen. Sie führen ihn zu einem Rasenbette, wo er entschlummert.

Armide erscheinet. Sie eilet auf den Reinald loß und will sein Leben ihrer Rache aufopfern; allein die Liebe, die sich bey dem Anblicke dieses Helden ihres Herzens bemeistert, macht, daß ihr der Dolch aus der Hand entfället. Hierauf überläßet sich diese Prinzeßin ihrer Leidenschaft; Fesselt ihren Überwinder mit Blumenbinden; Sizet bey ihm nieder; Verwandelt durch die Gewalt ihrer Kunst den Rasenbank, auf dem sie sich beyde befinden, in einen fliegenden Wagen, und eilet mit ihm durch die Luft nach ihrem bezauberten Palaste.

Dieser prächtige Palast und die treffliche Gärten, die ihn umgeben, sind, so wie die vorhergehende Decoration, eine der schönsten Veränderungen, die Herr Colomba erfunden.

Die Spiele und Scherze, so von den artigsten Tänzerinnen vorgestellet werden, und die Najaden, die aus den Springbronnen, welche die Gärten der Armide befeuchten, heraufsteigen, vereinigen sich, um die Ankunft ihrer Gebietherinn zu feyern, und schmüken das Gewand des Helden, der ihr Herz zu rühren vermocht, mit Kränzen von Blumen.

Reinald entbrennet auch seines Orths gegen der Armide, und beyde drüken ihre Zärtlichkeit in einer Passacaille, besonders aber in einem Passepied aus, worin Herr Vestris und Jungfer Nency alle Anmuth der Tanzkunst und alles Feuer der Liebe von sich bliken lassen.

In dem Augenblike, wo sie, durch ihre Entzükung dahingerissen, sich unter die beblühmte Lauben des Gartens verliehren, siehet man Ubald und den Dänischen Ritter ankommen, welche ihren Anführer aufsuchen, um ihn dem Sitze der Wollust zu entreißen.

Eine Furie, welche Herr Balletti mit einer so wunderwürdigen Geschicklichkeit vorstellet, als sie bey den ersten Aufführungen dieses Ballettes durch Frau Lolly war vorgestellet worden .... will ihnen den Eintritt verwehren. Allein in einem Tanze dieser drey Personen, wo die edle Tapferkeit und die rasende Wut alle ihre Kräfte gegen einander anstrengen, werffen die beyden Krieger endlich die Furie zu Boden, entwaffnen sie, und jagen sie in die Flucht.

Nun glauben sie keinen Widerstand ihrer Absicht mehr anzutreffen. Sie nähern sich den bezauberten Gärten. Aber höllische Geister, die in Grazien verwandelt sind, halten sie auf, und bemühen sich, sie durch ihre Reizungen einzunehmen. Ubald und sein Gefährte zeigen sich unempfindlich gegen ihre Liebkosungen. Schon halten sie sich selbst vor Überwinder der Ergötzlichkeiten, die sie verführen wollten, als die Wollust unter der Gestalt derjenigen Schöne auftritt, in welche sich der Dänische Ritter verliebet hatte.

Dieser Held glaubet seine Geliebte vor sich zu sehen. Izt sieget in ihm die Liebe über die Ruhmbegierde. Izt überwindet die Ruhmbegierde die Liebe; und Ubald vereiniget immer alle seine Kräfte, um seinen Freund vor der Verführung zu retten. Dieser Streit ist ein rührendes Bild von allem, was die Weichlichkeit und der Heldenmut nur Wollüstiges und Grosses zeigen können. Jgfr. Salomoni nimmt durch ihre Gestalt und Blike in dieser Scene alle Zuschauer vor sich ein, und, da der Dänische Ritter sich ihren Reizen gewaltsam entführen lässet, fühlen alle in ihrem Inneren, daß ihnen eine solche Entführung zu schwehr, ja unmöglich seyn würde.

Reinald und Armide erscheinen mit einem Gefolge, das diesem bezauberten Aufenthalte anständig ist. Die Wohllust überreichet der Armide einen Blumenkranz, den sie vor den Reinald gewunden hatte. Die Prinzeßin schmüket damit ihren Liebhaber, tanzet mit ihm einen Tanz, welcher Zärtlichkeit und Leidenschaft athmet, und verlässet ihn in diesem Augenblike einer verliebten Raserey plözlich. Reinald ist im Begriffe, ihr nachzueilen, als sich ihm die beyde Helden entgegenstellen. Er ist wie versteinert bey ihrem ersten Anblike. Er suchet ihnen auszuweichen. Allein kaum hat ihm der Dänische Ritter den diamantenen Schild vorgehalten, der die Kraft hat, den Helden alle Schwachheiten ihres Herzens vorzuspiegeln, so gerät Reinald, aus Scham, sich durch die Liebe also verstellet zu sehen, in eine Wuth wider sich selbst; zerreisset die Blumenbinden, mit welchen er gleichsam gefesselt ist; ergreiffet seine Waffen, und ist auf dem Wege, sich auf ewig von einem Aufenthalte zu entfernen, wo aller Ruhm seines verflossenen Lebens in Gefahr stand, ohne Rettung befleket zu werden.

Armide, welche unvermuthet auftritt, da die zwey Ritter ihren Liebhaber abführen, bietet allen ihren Reizen auf, ihn zurükzuhalten. Sie beschwöhret ihn auf den Knien, sie nicht zu verlassen. Reinald lässet sich durch ihre Thränen erweichen, er küsset ihr die Hand, und die Liebe trägt abermahl den Sieg über die Ruhmsbegierde davon.

Seine Freunde rüken ihm seine Schwachheit für. Die Stimme der Pflicht martert sein Herz. Die grausame Bewegungen seiner Seele, welche durch eine blinde Leidenschaft tyrannisiret wird, schildern sich in der Stärke seiner äusserlichen Bewegungen, und der Dänische Ritter zeiget ihm zum zweiten mahle in dem diamantenen Schilde die Schande, womit die Liebe seinen Nahmen, nach so viel beruffenen Thaten, welche ihm die Unsterblichkeit versprechen, schänden werde.

Von den dringenden Vorstellungen seines Freundes bezwungen, nimmt Reinald von der Armide, die auf eine Rasenbank unmächtig dahingesunken, auf immer Abschied. Die zwey Ritter richten ihn, der sich seiner Geliebten zu Füssen geworfen, mit Gewalt auf, und schleppen ihn, aller Bemühung, die er sich gibt, um zurük zu kehren, ungeachtet, hinweg.

.... Armide kommt wieder zu sich selbst, um zu gleicher Zeit die Flucht Reinalds zu entdecken, und in gänzliche Verzweiflung zu gerathen.

Muth folget auf die Verzweiflung. Armide rufet die unterirdische Geister und Furien zu Hülffe, die auf ihre Stimme, mit Schlangen und Dolchen bewaffnet, herbey eilen. Haß und Rache stehen ihr zur Seite. Alles zittert bey diesem Auftritte. Sie befiehlt ihnen, ihren Palast und ihre Gärten zu zerstören. Sogleich bewaffnen sie sich alle mit Bränden, die sie an den Fakeln der Rache entzünden, und einen Tanz mit einander anheben, wobey sowohl die wütende und schnelle Bewegungen, als die Anordnung der Figuren eines der allerfürchterlichsten Schauspiele machen. Endlich zerstreuen sie sich in alle Gegenden der Bühne und sezen in einer durch die feinste Kunst angeordneten Verwirrung den Palast in Flammen. Die verschiedenen Teile des Gebäudes stürzen nach und nach zusammen. Ein Feuerregen, der aus dem glänzendsten und buntesten Chinesischen Feuer bestehet, fället von den Zinnen des Palastes herab. Alles verschwindet, man siehet nichts als eine grausame Wüste, welche dieser von dem Oberfeuerwerker Se. Herzogl. Durchlaucht, Herrn Veronese, künstlich verfertigte Regen erhellet, und der entzükte Zuschauer wünschet nichts, als daß dieses Schauspiel länger währen möchte.

Tagliazucchi, Lettera:

»Qui si vedea Rinaldo[1])
Su piccol legno valicar l'Oronte
E con ardita fronte
Posare il piede su la sponda infida
Dell' Isola d'Armida,
Ed al suo arrivo sorgere dai fonti
Le Naïadi vezzose,
E con voglie amorose
Correre tutte a lusingarlo intente,
E su letto fiorito
Fargli a breve riposo un dolce invito.
Eccol, che cede alle lusinghe, al sonno;
Ecco Armida sdegnata, che l'affretta[1])
Ad orribil vendetta.
Di crudo acciaro armato
Già tiene per ferirlo il braccio alzato;
Già il fatal colpo scende
E Amor la intenerisce, e lo sospende.
Di legami di fiori Armida il cinge
E per la magic' arte, ond' è possente,
Sovra un cocchio volante
Trasporta nella Reggia il novo amante.
Orridi Spettri[2]) e larve ingannatrici[3])
Or con minaccie altere
Or con vezzi, e maniere
De' duo fedeli di Rinaldo amici[4])
Cercan scomporre invano il gran disegno.
Dal glorioso segno
Travia di rado, e se travia ben presto
S'avvede dell' errore
E lo ripara chi ricerca onore.
Ecco al molle Rinaldo,
Che già presenta Ubaldo
L'adamantino scudo rilucente,
In cui mirando il suo cangiato aspetto
N' ha vergogna, e dispetto,
Quindi dal foco di virtude ardente,
Che gli rinasce in petto
Tutto avvampando in faccia
Impugna il brando, e il forte scudo imbraccia.
Per ritenerlo in quel fatale istante
Prieghi invano, e scongiuri
Fra l'infelice Amante,
Fra lagrimi e singulti invan si strugge;
Ei n' ha dolor, ma l' abbandona, e fugge.
Dal cieco Averno allora
Il suo soccorso disperata implora.
L'aere s'oscura, e con orribil suono
Stride il fulmine, e il tuono
E sembran tutti gli elementi in guerra,
Apre il seno la terra,
E ne sorgon le furie[5]),
Di ferro armate, d'orridi serpenti,
E di facelle ardenti.
Ecco in deserto orribile cangiati
Arsi, e distrutti dal tartareo foco
La bella Reggia, e il dilettevol loco.

1) Il Signor Vestris Maggiore.

1) La Signora Nency.

2) La Signora Lolli.

3) La Signora Veronesi da Ninfa lusinghiera.

4) I Signori Lepy, e Balletti.

5) Il Signor Regina, e la Signora Lolli le guidavano.

BSB

J. J. RUDOLPH
DER TOD DES HERKULES
BESETZUNG, PROGRAMM UND REVISIONSBERICHT

LA MORT D'HERCULE
PERSONNAGES.

Dansans.

HERCULE. Monsieur Vestris l'ainé.
HILUS, Fils d'Hercule, & de Déjanire. Monsieur Lepy.
PHILOCTÈTE, Compagnon d'Hercule. Mons. Vestris cadet.
LUTTEURS. Mess.: Baletty, Picq, Dauvigny.
LICAS, Esclave d'Hercule. Mons. Rousseaux.

Suite d'Hercule.

Américains, & Américaines
Mons. Monari, Mad.elle Blondeval.
Africains, & Africaines
Mons. Clément, Mad.elle Malter.
Asiatiques,
Mons. Valentin, Mad.elle Riccy.
Européens, & Européennes
Mons. Duponcet Mad. Durand.

Non dansans.

JUPITER.
JUNON.
Les Dieux et les Divinités de l'Olimpe.
PRÊTRES et Sacrificateurs.
ESCLAVES vaincus de toutes les parties du monde.

TROUPE de MUSICIENS jouans de divers instrumens militaires dans la marche triomphante d'Hercule.

FEMMES.

DÉJANIRE, épouse d'Hercule. Mad.elle Toscany.
IOLÉ, Princesse captive d'Hercule. Mad.elle Nency.
LA JALOUSIE. Mad.elle Lolly.
ESCLAVE THESSALIENNE. Mad.elle Camille.

La Décoration représente un Arc de Triomphe.

TRAIT HISTORIQUE.

HERCULE, après avoir fait un grand nombre de conquêtes et tous les travaux qu' Euristhée lui avoit ordonné, devint amoureux d'Iolé, fille d'Eurite. Ce Prince la lui ayant refusée, il subjugua l'Oechalie, enleva cette jeune Princesse, tua le Roi, son père. De retour de cette expédition, il envoïa Lycas pour chercher des habits de cérémonie, dont il avoit besoin dans un sacrifice qu'il vouloit faire à Jupiter. Déjanire, femme d'Hercule, jalouse de l'amour de ce héros, lui envoïa avec ses habits les robes du Centaure Nessus, qu'Hercule avoit tué d'un coup de flèche empoisonnée, lorsqu'il vouloit lui enlever la femme Déjanire. Nessus en mourant avoit fait croire à cette Princesse que cette robe avoit la vertu de lui rendre la fidélité de son époux, dont elle craignoit même alors l'inconstance. Mais Hercule porta avec cette robe le poison du sang de Nessus, qui circuloit dans ses veines. Ce héros en fut dévoré. La fureur s'empara de son âme, il déchira ses vêtemens, déracina les arbres, jetta dans la mer le malheureux Lycas, prépara son bûcher, ordonna à Philoctète d'y mettre le feu. Jupiter le plaça dans le ciel dès que le bûcher fut consumé, & Déjanire instruite du fatal effet de la vengeance de Nessus, se tua de désespoir.

SCÈNE I.

Un bruit de guerre se fait entendre, une foule de peuple annonce le retour d'Hercule. Il paroit sur un char traîné par des esclaves de différentes nations qu'il a vaincues. Ses compagnons annoncent ses victoires par les trophées qu'ils portent. Iolé enchaînée est conduite par des lutteurs, Philoctète & Hilus sont assis sur le char, aux pieds d'Hercule.

SCÈNE II.

Déjanire paroit accompagnée de ses femmes & elle se jette dans les bras de son époux. Les captifs d'Hercule tombent aux pieds de Déjanire & lui présentent les différens tributs de leurs climâts; ils l'implorent pour leur liberté. Ils sont dégagés de leurs fers.

Les Lutteurs combattent. Le prix de la victoire est une peau de tigre, que le vainqueur reçoit des mains d'Hercule, il exprime son triomphe en dansant. Le peuple lui présente des couronnes.

Le prix de la danse est disputé, c'est un tirse d'or; une esclave Thessalienne l'emporte.

Hercule danse un pas de trois avec Iolé et Déjanire; la préférence qu'il donne à cette jeune Princesse, jette des soupçons dans le cœur de Déjanire; à ce pas de trois se joignent Hilus & Philoctète; mais la jalousie qu'Hercule témoigne contre son fils, amant préferé d'Iolé, augmente encor celle de Déjanire et la confirme; elle quitte la scène, en peignant sa sensibilité & sa douleur.

Philoctète alors tâche de ramener Hercule à son devoir, il l'engage à céder Iolé à Hilus. Après un combat entre l'amour & la gloire, celle-ci triomphe de la foiblesse d'Hercule. Il présente la princesse à son fils, et il se retire avec Philoctète, craignant de succomber encore aux charmes de la beauté.

Pas de deux d'Hilus & d'Iolé qui caractérise la félicité des deux cœurs également épris.

SCÈNE III.

La Décoration représente une partie des jardins et du palais d'Hercule.

Déjanire danse seule son entrée, qui doit être un monologue et annonce l'inquiétude et l'agitation de son cœur accablé par ses soupçons; elle se laisse aller sur un lit de gazon.

Junon poursuivie par la Jalousie, traverse le théâtre sur un char, elle ordonne à la Jalousie de tourmenter Déjanire & de troubler par là le bonheur, dont elle va jouir avec Hercule.

La Jalousie armée de poignard & de serpent descend des airs, souffle son dangereux poison. Déjanire en est atteinte. Tourmentée par un rêve affreux, elle peint par les mouvemens de son corps & de sa phisionomie, toute l'agitation de son âme, et toutes les impressions, qu'elle reçoit de la passion qui la trouble. La Jalousie disparoit, Déjanire s'éveille avec précipitation. Son action peint les tourmens de son cœur. Elle appelle; ses suivantes paroissent, & elle remet à Lycas la robe du Centaure, ignorant son terrible effet, & le retour d'Hercule sur lui même.

SCÈNE DERNIÈRE.

Le Théâtre représente une antique forêt hérissée de rochers; il est terminé par une mer richement couverte de vaisseaux. Des esclaves sont occupés à dresser un bûcher pour la victime.

PERSONNAGES.

HERCULE, PHILOCTÈTE, HILUS, suite d'HERCULE, quatre Grands-prêtres, un Sacrificateur.

Dans le moment qu' Hercule se dispose au sacrifice, Lycas lui présente de la part de Déjanire la robe empoisonnée. Il reçoit ce présent, comme un gage de sa tendresse; mais il ne l'a pas plutôt mise, qu'un feu dévorant s'empare de tout son corps. Envain il fait des efforts pour l'arracher; ses douleurs s'augmentent de plus en plus, il se livre à toute sa fureur. Il déracine des arbres; il précipite du haut d'un rocher Lycas dans la mer, et ne pouvant survivre à ses tourmens, il se couche sur un bûcher, ordonne à son fils de l'allumer. Cet ordre révoltant la nature est refusé par Hilus. Déjanire entre comme une femme éplorée; sa vue accroit le supplice & les douleurs d'Hercule; mais ne pouvant soutenir un spectacle si effrayant, elle tire un poignard, s'en perce le cœur. Dans cet instant le foudre gronde, le ciel s'ouvre, le tonnerre embrasse le bûcher. Hercule y paroit dans les flammes. Tout l'Olympe descend des cieux, Hercule y est conduit, & le ballet se termine par l'apothéose d'Hercule & l'union d'Hilus et d'Iolé.

FIN.

Uriot, Beschreibung usw., S. 66 ff.:

Die Einwohner der zu den Zeiten des Herkules bekandten Welt machten verschiedene Aufzüge, welche zur Verbindung der Hauptscenen des Stükes und zugleich zu derselben Verschönerung dieneten, und in dem Ballet durchaus ist nicht ein einziger Augenblick ohne Hoheit und ohne Verhältnis mit dem Ganzen.

Herkules erscheinet auf einem von zwölf Sklaven, aus unterschiedlichen von ihm überwundenen Nationen, gezogenen Wagen. Hinter der Prinzeßin Iole, welche von vier Kämpfern geführet wird, gehet eine Menge gleich wie sie selbst gefesselter Sklaven. Es wird ihnen die Freyheit geschenket. Alles verkündiget die Siege des Helden und alle Herzen bezeugen ihm ihre Ehrfurcht.

Hier nimmt ein Fest den Anfang, bey welchem Herkules selbst die Preiße vor die Kämpfer und Tänzer aussezet. Wir werden noch in der Folge der Jungfer Salomoni gedenken, welche den Preiß im Tanzen davontrug.

Die Herren Balletti, Leger, Picq und D'Auvigni, als Kämpfer gekleidet, stritten um den Preiß, mit welchem Herkules den Sieger bekrönen sollte. Diese Entree ist so schön nach den Kenntnissen eingerichtet, die uns von der Gymnastik und besonders von der Ringekunst aufbehalten worden, und die vier Ringer hatten ihre verschiedene Stellungen nach dem Alterthume abgemessen, daß man würklich glaubte, jene beruffenen Athleten vor sich zu sehen, welche, bey den Olympischen Spielen um den Preiß kämpften.

Herkules tanzet hierauf mit der Iole und Dejanira. Bey dieser Gelegenheit ist es, wo die Gemahlinn des Helden den ersten Verdacht fasset, daß er in seine Gefangene, die Iole, verliebt wäre. Hylus und Philoktet, welche sich zu diesem Tanze schlagen, machen den Knoten der Handlung vollkommen. Hylus verliebet sich in die

Iole. Herkules wird über seinen Sohn eifersüchtig. Die Prinzeßin lässet nur gegen den jungen Prinzen ihre Neigung von sich bliken. Dejanira entfernet sich, nachdem sie ihre Unruhe und ihren Grahm zu verstehen gegeben, von der Bühne, und Philoktet, dieses Muster ächter Freunde der Könige, befürchtet, Herkules möchte sich seiner Leidenschaft gegen die Iole übergeben, und durch Veranlassung seiner Gemahlinn an einem einzigen Tage den Ruhm eines ganzen schönen Lebens verlieren. Dieser tugendhafte Freund unterlässet nichts, was den Herkules zu seiner Pflicht zurükführen könnte. Man erwartet den Ausgang dieses Streites mit Ungedult und alles geräth vor Freude in Entzükung, da auf die lezte die Ehre über die Liebe, und die Tugend über die Wollust die Oberhand erhält. Iole wird den Wünschen des Hylus zu Theile und diese beyden Verliebten wissen ihre Zärtlichkeit und frohe Empfindungen nicht genug auszudrücken.

Dieser bald von drey, bald von fünf, bald von vier oder zwey Personen zusammengesetzte Tanz ist vielleicht das vollkommenste, wizigste und ausgedachteste Stük, so das Genre und die Einbildungskraft des Herrn Noverre noch jemahls herfürgebracht haben. Es ist eine Verbindung, eine Grouppe von Tänzen, wenn man so sagen darff, die man als eine Säule anzusehen hat, auf welcher das ganze Gebäude ruhet, dessen vornehmste Zierde sie abgibt; Und was das Bewunderungswürdigste daran genennet werden kann, ist dieses, daß man es nicht einmahl bemerket, wie das ganze Gebäude über den Hauffen stürzen würde, wenn man diese Säule hinwegräumte.

Das veränderte Theater lässet nunmehr die Dejanira allein, in voller Gemütsbewegung erblicken. Der Argwohn naget an ihrem Herzen, ihre Furcht zerfleischt es, endlich sinket sie, von so vielen grausamen Leidenschaften ermüdet, auf eine Bank von Rasen dahin und entschläfet.

Die Eifersucht, mit Dolchen und Schlangen bewafnet, steiget aus der Luft zur Erden herunter, streuet ihr Gift um die schlafende Dejanira herum aus, und leitet es bis in ihren Busen.

Diese vortreffliche Scene erreget Furcht und Mitleiden. Man zittert über die Raserey der Eifersucht, und die nagende Würkungen ihres Giftes, die sich auf dem bewegten Gesichte der Dejanira lesen lassen, und sich aus den zükenden Bewegungen aller ihrer Gliedmaßen zeigen, erweken empfindlich schmerzende Regungen in der Seele des Zuschauers. Man wünschet, daß jemand die Prinzeßinn aus dem Schlafe ermuntern, und durch die Botschaft, wie ihr Gemahl sich selbst überwunden habe und nicht untreu sey, ihren Martern ein Ende machen möchte. Das Übermaß der Qualen ihres Herzens verdringet endlich den Schlaf der Dejanira. Ihre Vertraute erscheinen und geben ihr Bedauern mit dem Zustande ihrer Gebietherin zu erkennen. Nun gibt sie einem Sklaven den Befehl, den Herkules den Rock zu überbringen, den ihr der Centaur Nessus, als ein sicheres Mittel wider die Untreue ihres Gemahls, geschenket hatte, und sie bezeuget, da sie abtritt, die gute Hoffnung auf das Glük, so ihr dieses Geschenk, dessen fürchterliche Würkungen ihr unbekannt sind, verschaffen soll.

Die Scene wird verändert. Sie stellet einen alten Wald vor, und in der Ferne siehet man ein Meer, das mit Schiffen bedeket ist. In diesem geheiligten Hain will Herkules opfern. Der Oberpriester, die Opferer mit dem Schlachtopfer, Herkules, Philoktet, Hylus und ein zahlreiches Gefolge geben diesem Schauspiele jenen Pomp und jene Majestät, mit welcher die großen Opferfeste des alten Griechenlandes begleitet waren.

In dem Augenblicke, da das Opfer den Anfang nehmen soll, kommet der Sklave mit dem Kleide des Nessus und überreichet es dem Herkules im Nahmen der Dejanira, als ein Zeichen ihrer zärtlichen Liebe. Dieser Held wirft den Rock eilends um sich. Bald aber macht sich derselbe an seinem Leibe fest und verzehret ihn. Vergebens bemühet sich Herkules ihn von sich zu reissen. Seine Bemühungen vermehren nur die Wirksamkeit des Giftes, welches in alle seine Adern dringet. Durchwühlet von den grausamsten Schmerzen, überlässet er sich seiner Verzweiflung und Wuth. Alles, was ihm unter die Hände kommt, wird ein Opfer derselben. Er stürzet den Sklaven vom Ufer in das Meer. Er stosset die Dejanira, die seine Knie umfaßt, mit Gewalt von sich. Es scheint als wenn er sich das Eingeweid aus dem Leibe reissen wollte. Zulezt, wie er seine Marter nicht länger ertragen kann, steiget er wütend auf den zum Opfer zugerüsteten Holzhauffen, welchen der Blitz sogleich in volle Flammen sezet, und die verzweifelnde Dejanira durchbohret sich mit einem Dolche das Herz, um sich zu straffen, daß sie die Ursache des Todes ihres Gemahls gewesen, da ihre Absicht war, seine Zärtlichkeit wieder zu gewinnen.

Herr Vestris ist in dieser fürchterlichen Scene der Natur so genau gefolget, daß jedermann zu glauben gezwungen war, wie er würklich von den empfindlichsten Schmerzen zerfleischet würde; Und die Bewegungen seines Körpers, als er mit Flammen umringet lag, erweketen eine wahre Furcht, daß er in der That von solchen verzehret werden möchte.

Izt sahe man den Himmel mit allen Gottheiten sich herab lassen. Herkules, der aus der Asche seines Scheiterhauffens auferstand, wurde in denselben aufgenommen, und das Ballet mit der Vergötterung dieses Helden und der Vermählung seines Sohnes Hylus mit der Iole beschlossen.

Man muß dem Herrn Colomba die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß dieses bezaubernde Schauspiel durch die Schönheit der Decorationen, die er zu Vorstellung der unterschiedenen Gegenden der Scene gemacht, noch verschönert habe; Und daß der sich hernieder lassende Olymp, welcher nach und nach den ganzen hintersten Theil der Bühne einnahm, würdig geschienen, von den Gottheiten bewohnet zu werden, mit denen er angefüllt war.

Tagliazucchi, Lettera p. 12:

Seguiva un Ballo rappresentante il ritorno di Ercole trionfante dalle sue imprese, la sua morte, e la sua deificazione. Il Signor Noverre l'ha composto dandosi la libertà permessa ai Poeti degli anacronismi.

Era la prima decorazione una gran Piazza ornata intorno de' più celebri fatti d'Ercole scolpiti in marmo, e vi si vedea nel fondo un grand Arco trionfale.

Fra i varii suoni più festivi, e lieti
Delle trombe guerriere
Precedevan le schiere
De' valorosi Atleti.
Abiti differenti,
Costumi e portamenti
Distinguevan le nazioni
De' schiavi incatenati
Varii tributi, e doni
A portar destinati.
Seguia la bella Iole [1]),
D'Eurito unica prole,
Che più d'Ercol sembrava
Vincitrice, che schiava.
Truppa novella fra catene avvinta
Sotto il carro gemea,
Dove con lieto maestoso ciglio
Tra il caro figlio [2]) e Filotete [3]) amico,
Co' quai la gloria, e i piacer suoi divide,
Comparia colla clava il grande Alcide [4]).
Già dal cocchio discende
E Deianira, che a lui s'offre accoglie
E i prigioneri a' preghi suoi discioglie.
Giudice, e spettator quindi si rende
Di nobil danza, e quì danzando viene
Tessala schiava, e un tirso d'oro ottiene [5]).
D'ircano tigre una macchiata pelle
E d'alloro immortale un nobil serto
Son destinati in aspra lotta al merto.
Già quattro braccia stranamente insieme
Vedi a guisa di serpi attortigliate,
Spalla con spalla, piè con piè si preme,
E son le membra dalle membra urtate,
L'uno dei lottator di rabbia freme
Dell' altro alle difese inaspettate,
Ed or dal destro lato ora dal mano
Si sforza pur fargli piegare il fianco.
Tanto alfin studio insidioso addopra,
Tanto il preme, e lo stringe,
Che vinto al suol lo spinge,
E minaccioso in atto gli sta sopra,
Indi s'avanza dalla man d'Alcide
Il fiero vincitore
Il premio a riportar del suo sudore.
In dolce festa, e in gioco
Altre danze diverse hanno allor loco;
Quindi ognun si ritira
E solo Deïanira,
Che troppo vide, non ha lieto aspetto,
E le nasce nel cor crudel sospetto.
Ecco che a un breve sonno
Di verdi piante all' ombra
Cede già stanca, e di sue cure ingombra.
Di qual luce novella il ciel risplende!

1) La Signora Nency.
2) Il Sign. Lepy.
3) Il Sign. Vestris Minore.
4) Il Sign. Vestris Maggiore.
5) La Signora Toscani.

Quel Deità ne scende!
Ahi sposa sventurata
Ecco Giuno sdegnata
Che a farsi acerba guerra
La Gelosia ti mena [1])
Rammentandosi ancor la bella Alcmena
E i tre dì che per lei
Giove rimase in terra
Per la celeste mole
Vietando il corso al Sole.
Ahi già del ferro, e de' serpenti rei
Eccoti il mostro armato,
Eccolo che agitato
Dalla natia sua rabbia
Già dall' enfiate labbia
Ti soffia, e t' infonde in seno
Il suo fatal veleno!
Ahi! misera! il tuo cor tutto lo sugge;
T' agiti, e desti; egli sen ride, e fugge.
Piena d' amore e d' ira
Che farai Deïanira?
Credula troppo ai detti insidiosi
Del moribondo Nesso
Qual fatale consiglio in te s' è desto?
Ah non sai qual velen serbi quel sangue
Onde del mostro esangue
Quella veste è ancor tinta,
La freccia il trasse onde fù l'Idra estinta!
Qual turba in riva al mar mi si presenta,
Che in antica foresta
A un sagrificio intenta
Rogo ed Ara v' appresta?
Ahi! la vittima, Alcide, e qual ne fia?
Ahi! qual uom, con qual dono a te s'invia?
Deh fuggi Alcide, o scaccialo lontano
E alla veste omicida
Non appressar la mano! . .
Ma già il destin ti guida
A fartene coprir l'omero, e il seno:
Già del Lerneo veleno
La divorante fiamma
Ti ricerca ogni vena,
E di dolente spaventevol grido
Assordi intorno e la foresta, e il lido!
L' involontario fallo ahi troppo tardi
Piangi innocente Lica!
L' Erculeo braccio già t' afferra e stringe
E dall' alto ti spinge
D' alpestre rupe entro quel mar in cui,
Serbando ancor l'umana forma antica,
Diverrai scoglio di funesto segno
Al passagger su fluttuante legno!
Ercole quindi con robusta mano,
Quel che aquilon non fee, la piante svelle,
Sempre tentando di staccar, ma invano,
La veste rea dalla tenace pelle:
Per ogni membro suo s'apre una piaga
Vivo sangue ne scilla, e il suol s'allaga.
Bagnate pur d'amaro pianto il ciglio

1) La Signora Lolli.

Misero amico, sventurato figlio!
Che può farvi di più barbara sorte?
Eccovi in faccia a morte
L'amico, il genitor, ne v'è permesso
Di potergli almen dar l' ultimo amplesso!
Deh in qual punto fatal sposa dolente
Colpevole, e innocente a un punto istesso
Giungi al consorte appresso!
Ahi rinuova il tuo aspetto
La fiamma, ed il furore entro il suo petto!
Già disperato l' alto rogo ascende,
Tuona a sinistra, e il fulmine l' accende.
Apronsi allora i Cieli
E con tutti gli Dei l'Olimpo scende,
E dalla pira il grand' Eroe frattanto
Passa a seder fra i Numi al Patre accanto.

Sono indicibili la grazia, e la verità colle quali sono state espresse in questo Ballo non solo le azioni, ma le differenti passioni ancora.

L' ultima decorazione della discesa dell' Olimpo, in cui un numero prodigioso di persone rappresentanti gli Dei v' era con tali abiti, e di colori così alla pittura addattati, e v' era in si bel ordine collocato, e disposto, che il tutto insieme formava all' occhio dello spettatore una si vaga illusione, che ben poteva addomandarsi:

»Son pure in terra o, sciolto il fragil velo,
Sono fra Numi abitator del Cielo?«

BSB

J. J. RUDOLPH
MEDEA
BESETZUNG, PROGRAMM UND REVISIONSBERICHT

MÉDÉE ET JASON.
BALLET TRAGIQUE.

PERSONNAGES.

MÉDÉE, Princesse de Colchide & Épouse de Jason. Mademoiselle Nency.

JASON, Prince Thessalien, Époux de Médée & amant de Créuse. Monsieur Vestris, l'ainé.

CRÉUSE, Princesse de Corinthe & amante de Jason. Mademoiselle Toscany.

CRÉON, Roy de Corinthe & Père de Créuse. Monsieur Vestris, Cadet.

Gouvernante des enfans de Médée & confidente de cette Princesse. Madame Noverre.

Les deux Enfans de Médée. Les petits Delaître.

Princesse & Princes Corinthiens. Mademoiselle Salomoni. Messieurs Leger & Picq.

Le Feu,	Monsieur Lepy.
Le Fer,	Monsieur Delaître.
Le Poison,	Monsieur Picq.
La Vengeance,	Msr. Balletti.
La Haine,	Monsieur Leger.
La Jalousie,	Msr. Dauvigni.

PEUPLE CORINTHIEN.

Messieurs:

Simonet.	Valentin.
Favier.	Trancart.
Pietrot.	Clément.
Grégoire.	Duponcet.
Rousseau.	Le Fèvre.
Felix.	Annello.

Mesdemoiselles:

Richy.	Malter.
Blondeval.	Durand.
Toscany C.	Adelaide.
Rosalie.	Cronier.
Bondet.	Evrard.
Marcadet.	Richiery.

CHEFS DES ESCLAVES CORINTHIENS.

Messieurs Delaître & Regina. | Mesdemoiselles Guidy & Radicaty.

ESCLAVES.

Messieurs:

Gasparo.
Regina Cadet.
Drouville.
Casselly.

Mesdemoiselles:

Delaitre.
Dorfeuille.
Artus.
Massû.

COMPARSES.

Grand Prêtre.
Gardes.

Sacrificateurs.

La scène est à Corinthe, dans le palais du Roy.

BSB

SCÈNE I.

Le Théâtre représente le Péristile du palais de Créon à Corinthe superbement décoré pour une Fête. A travers ce Péristile on découvre les magnifiques jardins de ce Prince, ornés de cascades et de différentes pièces d'eau.

Créon, qui craint les justes prétentions de Médée au trône de Corinthe, & qui voudroit l'assurer pour jamais à sa famille, croit ne pouvoir mieux faire que d'engager Jason à s'unir à sa fille Créuse, & à le séparer de Médée. Pour cet effet il donne à ce héros les fêtes les plus brillantes, afin de procurer plus d'occasions à sa fille de le séduire par ses charmes, auxquels Jason n'est déjà que trop sensible. Créuse de son côté ne jouit pas d'une plus grande tranquillité; mais l'ardeur de ces amants, malgré toute sa violence, n'a point encore osé éclater. Ils s'oublient pour la première fois dans cette dernière fête; leur amour l'emporte, les soins de Jason pour Créuse, son empressement à lui plaire, les préférences, qu'il lui donne sans cesse, & dont Créuse lui tient compte, jettent Médée dans les plus affreux soupçons. Des soupçons elle passe à la certitude & convaincue de l'infidélité de Jason, elle se retire en peignant le trouble de son cœur, & en s'efforçant de dissimuler son rage & son désespoir. Créuse, que sa passion a décelée, prend la fuite pour dérober à son vainqueur une partie de sa défaite.

SCÈNE II.

Créon profite de cet instant pour offrir à Jason son trône et Créuse, à condition qu'il renverra Médée. Jason hésite; la reconnoissance balance encore les droits de l'amour; il flotte dans cette incertitude, lorsque Médée paroit avec ses enfans.

SCÈNE III.

Elle veut tenter (quelque chose qu'il lui en coûte) un dernier effort: elle se jette aux pieds de son époux, elle réclame ses premiers sermens, elle le presse de lui rendre sa tendresse, elle lui montre ses enfans, gages précieux de la foy qu'il luy a jurée; elle lui présente un poignard & son sein, en le conjurant de luy percer le cœur, s'il ne veut lui rendre le sien. Jason vivement émû, Jason pénétré du plus vif repentir, se jette avec transport dans les bras de Médée: il la serre étroitement dans les siens, il l'inonde de ses larmes, il va luy rendre sa foy, il va refuser la couronne, il va refuser Créuse. Créuse paroit & triomphe.

SCÈNE IV.

Il se débarasse des bras de son épouse, pour voler dans ceux de son amante; & sa passion lui faisant oublier qu'il doit tout à Médée, il pousse la cruauté jusqu'à lui ordonner impérieusement d'éviter sa présence, et de fuir pour jamais les États de Créon.

SCÈNE V.

Médée, les yeux fixés vers la terre, paroit immobile; l'arrêt de sa disgrâce absorbe, pour ainsi dire, toutes les facultés de son âme; elle est dans l'anéantissement le plus affreux, lorsque tout à coup elle en sort pour se livrer toute entière à sa rage. Elle éloigne ses enfans, elle invoque les Élémens, les Enfers & les Dieux. Elle change le Péristile en une grotte épouvantable; des Esprits Infernaux volent & traversent les airs; des monstres & des serpens viennent se ranger autour d'elle. La Jalousie, la Haine, & la Vengeance accourent à sa voix, elle leur commande de servir sa fureur; & ces trois filles de l'Enfer lui présentent le Feu, le Fer, & le Poison; elle ordonne au Feu de renfermer dans un coffret, qu'elle destine à Créon, les matières les plus combustibles & les flammes les plus ardentes; elle commande au Poison de répandre ses vénins mortels & ses vapeurs empestées sur un bouquet de diamans, que sa cruauté réserve à Créuse; elle demande au Fer un instrument propre à assouvir sa rage; il tire de son sein un poignard ensanglanté, que la Jalousie, la Haine & la Vengeance présentent à Médée, après l'avoir éguisé. Cette Magicienne se félicitant des forfaits qu'elle va commettre, ordonne à sa troupe infernale de disparoître.

SCÈNE VI.

Enyvrée de ses fureurs, elle appelle ses enfans, elle veut en faire ses premières victimes; mais son bras mal assuré refuse d'obéir, le fer échappe à sa main, & la nature semble lui reprocher l'atrocité d'un tel crime. Elle charge ses enfans des présents empoisonnés; & elle les accompagne pour faire agir plus sûrement les ressorts, qu'elle a résolu d'employer pour assouvir sa vengeance.

SCÈNE VII.

La décoration représente un grand Salon de marbre blanc veiné en or: les ornements de l'architecture sont dans le goût Corinthien, en or; & un magnifique trône est placé dans le fond de ce salon.

Créon est placé sur son trône; il en descend, & y fait monter Jason à sa place; il lui remet son sceptre & sa couronne, en présence de tout son peuple. Il ordonne à ses sujets de prêter le serment de fidélité au nouveau Roy, & cette cérémonie s'exécute par les trois chefs des différens ordres de l'État; les cris d'allegresse éclatent de toutes parts; le bruit des timbales et des trompettes retentit dans les airs; le peuple applaudit par les danses au choix de Créon; Jason & Créuse mêlent leur joye à celle de leurs sujets, et expriment leur mutuelle félicité. Créon au comble de ses vœux présente aux deux amants la coupe nuptiale. Jason s'en saisit avec le plus vif empressement; elle est déjà sur le bord de ses lèvres: Médée paroit, tout change à son aspect.

SCÈNE VIII.

Jason est pénétré de honte & de dépit; Créuse est saisie de crainte, et n'ose plus lever les yeux; Créon témoigne le plus violent courroux; & le peuple consterné attend en frémissant le succès d'un tel évènement.

Médée, qui n'a pu s'empêcher de marquer quelqu'émotion, à la vue de la coupe que Jason tenoit avec tant de joye, craignant de se trahir, cache sa rage sous le voile de l'hipocrisie & de la dissimulation, elle aborde ses ennemis avec les marques de la plus parfaite résignation, elle leur sourit agréablement, comme pour leur faire entendre qu'ils doivent se rassurer, que bien loin de vouloir troubler leur bonheur, elle ne vient que pour y contribuer encore de tout son pouvoir; elle montre les présents, qui sont entre les mains de ses enfans. Créuse &

Jason commencent à se tranquilliser; le visage de Créon s'adoucit; un des enfans lui présente humblement le coffret de la part de sa mère. Médée prend elle-même le bouquet & paroit se faire une gloire d'en orner sa rivale; elle la serre étroitement dans ses bras avec les démonstrations de la bienveillance la plus sincère; elle fait ses tendres adieux à Jason, en feignant de demander au Ciel de combler de faveurs une union si parfaite. Jason pénétré de la plus vive réconnoissance embrasse Médée & ses enfans; Créuse suit l'exemple de son amant; et la perfide Médée se retire, en dévoilant secrètement le ravissement où elle est d'avoir déjà consommé une partie de ses crimes.

SCÈNE IX et dernière.

Le départ de Médée fait renaître le calme dans tous les cœurs; mais il ne dure qu'un instant. Créuse ressent tout à coup les funestes effets des présents de Médée; un poison dévorant coule dans ses veines, & répand sur ses traits l'empreinte de la mort la plus affreuse. Créon dans ce moment ouvre le coffret; & les vapeurs empestées qui s'en exhalent, le suffoquent; il récule, il chancelle, et tombe mort sur les marches du trône. Jason troublé, Jason au désespoir s'efforce en vain de secourir les malheureuses victimes du courroux de Médée; cette Magicienne paroit triomphant sur un char trainé par des monstres qui vomissent des flammes épouvantables. La Haine, la Jalousie, la Vengeance sont grouppées autour d'elle; un de ses enfans expire à ses pieds; elle a le bras levé pour frapper l'autre. Jason se précipite à ses genoux, & semble la conjurer d'épargner au moins cette dernière victime; mais l'implacable Médée rit à ses prières, met le comble à ses forfaits, & plonge le poignard dans le sein du dernier de ses fils, qui semble lui-même implorer sa clémence; elle jette à Jason ce même poignard, Jason le saisit avec fureur, s'en frappe, & meurt dans les bras de Créuse qui confond son dernier soupir avec le sien. Le ciel s'obscurcit, la terre tremble, la palais s'embrase, & s'écroule, tout fuit; et l'exécrable Médée se frayant une route dans les airs, s'envole, en s'applaudissant de l'énormité de ses forfaits.

Uriots Bericht über die Aufführung bemerkt (a. a. O. S. 41 ff.):

»In dem Ballett Medea und Jaso wurde die Rolle der Medea von der Jungfer Nency vorgestellet, welche, ohne ihrer wunderwürdigen Geschicklichkeit im Tanzen zu gedenken, den ganzen Geist und das Ausdrückende des berühmten Garricks in ihren Handlungen zu zeigen wußte ... Alle Leidenschaften, welche Jasons Seele erfüllen, und sie durch das ganze Ballett so gewaltig erschüttern müssen, wurden mit so großem Nachdrucke und Wahrscheinlichkeit durch den älteren Herrn Vestris geschildert und ausgedrückt, daß er sie alle in das Herz der Zuschauer hinüber leitete ... Jungfer Toscani, bei welcher die Natur alle Reize verschwendet hat, die das wahre Talent der Tanzkunst verschönern können, ließ in der Rolle der Kreusa alle Eigenschaften, wegen deren man sie bewundert, an sich glänzen.

Der jüngere Herr Vestris ... tat sich unter der Person des Kreons herfür und erhielt wohlverdienten Beyfall.

Die Herrn Lepi und Balletti ..., Herr Delaitre ..., Herr Picq ... und die Herren Leger und D'Auvigni, haben als das Feuer und die Rache, als der Stahl und der Haß, als das Gift und die Eifersucht, welche in Personen verwandelt waren, die Zuschauer durch die Stärke ihrer Bewegungen und Stellungen in Verwunderung gesezet.

Zwölf Figuranten und eben so viel Figurantinnen, welche an allen andern Orten vor treffliche Tänzer gelten würden, stellten das Volk von Korinth vor. Sechs andere von jedem Geschlechte erschienen als Sklaven, und der Oberpriester, die Opferpriester, samt der Wache, gaben diesem Ballett allen Pomp, den man sich nur einbilden kann.

Zwey kleine Kinder der Medea, welche durch ihre Hofmeisterinn begleitet wurden, spielten ihre Rollen auf eine solche rührende Weise in den unterschiedenen Scenen, wo sie zum Vorschein kamen, daß sie den Zuschauern Thränen abloketen.

Der Auftritt, wo Medea mit ihren zwey Kindern sich bemühet, das Herz Jasons, dessen Knie alle drey umfangen, wieder zu gewinnen, ist Alles, was man in dieser Art sich Zärtliches zu denken weißt.

Derjenige, wo diese Prinzessinn, da sie gegen ihre Nebenbuhlerinn verlassen wird, aus einer gänzlichen Unmacht in die Wuth ausbricht, ist eine Vereinigung aller Arten der erschröklichsten Schönheiten: hier ist es, wo sie die Eifersucht, den Haß und die Rache zu Hülfe ruft und dem Gift und Stahl befiehlt, ihr ihre Waffen zur Ausübung ihrer Rache zu leihen. Man zittert vor Schrecken bey diesem Anblike. Der Augenblik, der darauf folget, wo Medea sich bemühet selbst die Stimme der Natur zu ersticken, wo sie den Dolch auf ihre beyde Söhne züket, die ihr mit empor gehobenen Händen zu Fuße fallen und um ihr Leben bitten, macht ein solches entsezliches Gemählde, das die Herzen zerfleischet und den Zuschauer nöthiget, die thränende Augen abzuwenden, aus Furcht, das Blut dieser Unschuldigen fließen zu sehen.

Die nagende Würkungen des vergifteten Blumenstrausses, welchen Medea selbst am Busen der Kreusa befestigt, sind durch die Jungfer Toscani mit allen Zügen geschildert worden, welche die empfindlichste Schmerzen, ja selbst die Zückungen des Todes ausdrüken. Die Entwicklung endlich ist so tragisch, als es immer möglich ist, etwas auf die Bühne zu bringen. Medea, welche auf einem von Drachen, die ganze Ströhme von Feuer speyen, gezogenen Wagen in der Luft erscheinet, stosset ihren beyden Kindern den Dolch in die Brust, und wirft ihn darauf ihrem Gemahl vor die Füsse. Der verzweifelte Prinz raffet den blutigen Dolch voller Wuth auf, durchbohret sich das Herz, und stirbt in den Armen der Kreusa, deren lezter Seufzer sich in dem seinigen verliehret.

Dieses historische Ballett, dessen Programm in einer wahrhaft mahlerischen Schreibart, welche zu einem Muster dieser Gattung Arbeiten dienen kann, geschrieben worden, ist in seinen verschiedenen Theilen so wizig ersonnen, die Scenen desselben sind mit einer solchen Kunst und Beurtheilungskraft verbunden, und das Interessierende steigt stuffenweise darin mit einer solchen Stärke, daß es eine der vorzüglichsten Stellen unter den Balletten verdienet, die wir dem Genie und der Einbildungskrafft des Herrn Noverre zu danken haben.

Die Musik kommt von Herrn Rudolph, welcher als der vornehmste Waldhornist in Europa bekannt ist, und dem es in seinen Compositionen immer gelinget, die verschiedene Stellungen, in welche der Ballettmeister seine Personen versezen will, und die Gemüthsbewegungen, die sie empfinden sollen, auszudrüken.«